AUTHOR: PANCRAZI, PIETRO

TITLE: VENTI UOMINI, UN SATIRO ....

PLACE: FIRENZE

DATE: 1923

Master Negative #

91-80314-9

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

D855.09
P19 Pancrazi, Pietro, 1893-1952.
... Venti uomini, un satiro e un burattino.
Firenze, Vallecchi [1923]
xv, 305 p. 19½ cm.

D850.9 Copy in Barnard College Library [1923]
P19

338156

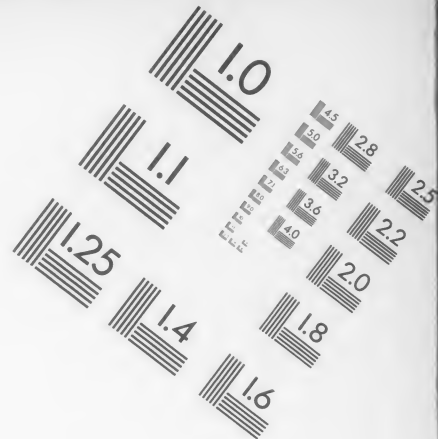
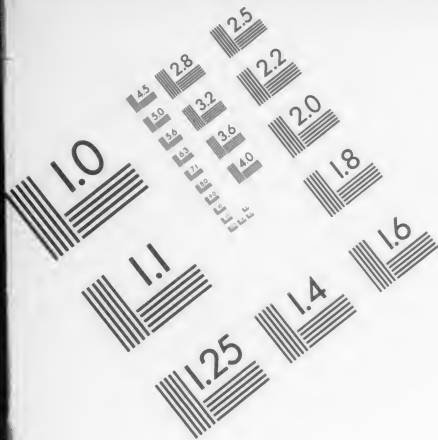
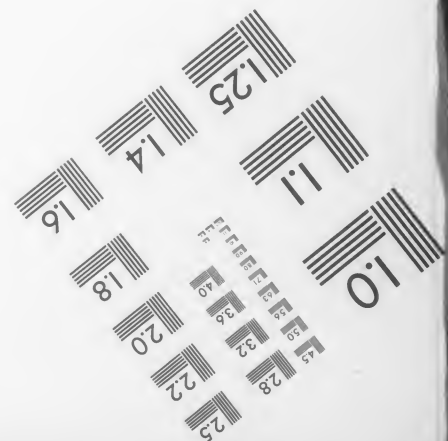
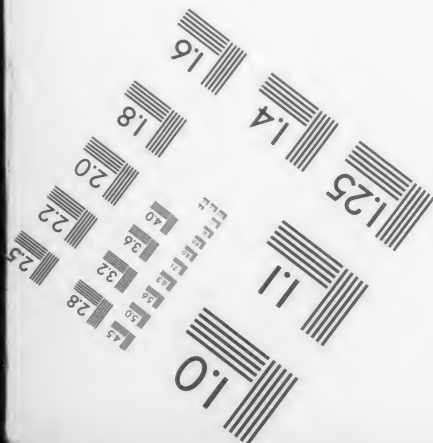
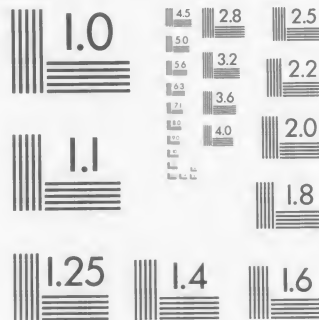
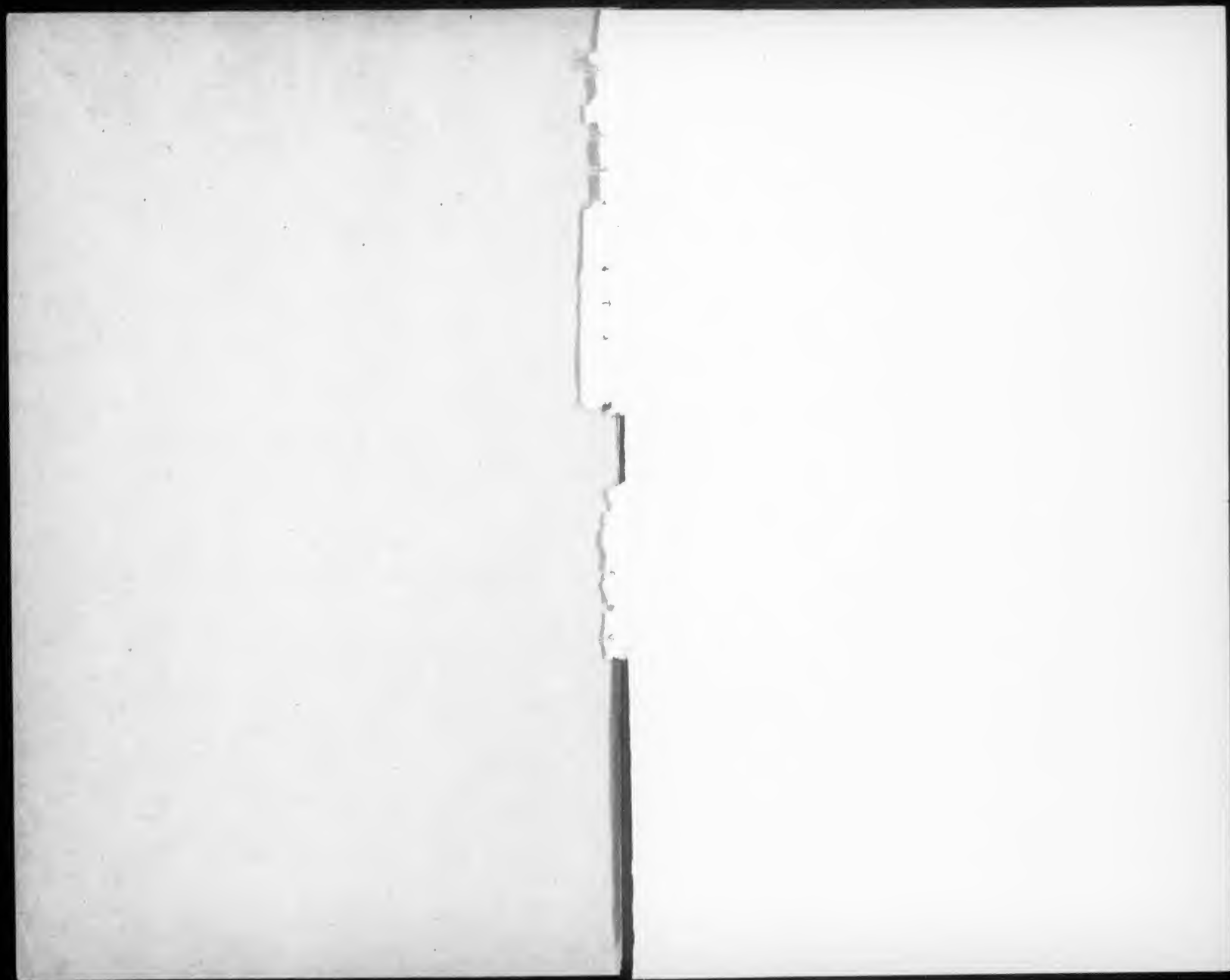
Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11x

IMAGE PLACEMENT: IA ~~IIA~~ IB IIB

DATE FILMED: 10-30-91 INITIALS ED

FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

Venti uomini, un satiro

e un burattino.

DELLO STESSO AUTORE

Ragguagli di Parnaso (1919-1920). — (Alfredo Panzini, E. L. Morselli, Carlo Linati, Federigo Tozzi, Marino Moretti, Francesco Gaeta, Amalia Guglielminetti, Luigi Siciliani, Ada Negri, Annie Vivanti, Petrolini, Vincenzo Cardarelli, Piero Jahier, Antonio Baldini, Emilio Cecchi, Aldo Palazzeschi). — Firenze 1920.

Poeti d'oggi (1900-20). — Antologia (in collaborazione con Giovanni Papini). — Firenze 1920.

PIETRO PANCRAZI

Venti uomini, un satiro e un burattino.

VALLECCHI EDITORE FIRENZE

Firenze, 1923 · Tipografia di A. Vallecchi, Via S. Zanobi, 64.

PREFAZIONE

Dove sono andati a finire i letterati « d'eccezione », gli scrittori « preziosi », le anime « decadenti » che sorsero a un tratto, come una fungaia molliccia ma tenace, sul tronco della letteratura italiana dell'anteguerra?

Non se ne ha più notizia.

Questa assenza improvvisa, anzi questa sparizione, non può non destar l'attenzione, o magari la meraviglia di chi mentalmente confronti l'oggi letterario con l' immediato passato. Naturalmente non parlo qui degli uomini; dove sieno andati a finire quei letterati e quei poeti non è difficile sapere e vedere. Chi ha smesso; — e pace a lui. Chi s' è accostato al giornale o alla scuola, chi è sceso in piazza per la politica; come fu sempre per molti, passati appena i bollori di gioventù.

Ma anche quelli che son rimasti, per così dire, in milizia e in letteratura — poeti versoliberi, frammentisti, imaginifici, paroliberi, e via via — scrittori insomma (e lo gridavano a tutti) « d'eccezione », finita la guerra li abbiamo visti tutti venire a patti con la « regola », e magari farsene banditori con l' intransigenza dei neofiti. Ed eccoli ora attaccati alla tradizione, alla

cultura, alla religione, a tutte le forme e i modi di quella che un tempo era dannata come letteratura, come « mentalità » borghese.

Vi sono ancora dei futuristi ? Par di si, dalle cronache dei giornali. Pochi e cattivi. Il loro è ormai un giuoco meccanico, senza meraviglia e senza novità, senza interesse vero neppure per chi lo giuoca. E poi, il futurismo anche lui è ammesso ormai nelle categorie autorizzate, è anch'esso un numero storico — anzi archeologico, senza attualità — dell'accademia.

C'è ancora qualcuno, nelle riviste dei giovani, che distilla il frammento, strizza dalla vita e dal vocabolario le impressioni, tenta estratti dall' ironia ? Ma, a confronto delle fanfare di un tempo, come l'aria oggi è dimessa, il passo umile, la céra dei suonatori smorta ! Chi penserebbe che furono squilli d'attacco, quelle che oggi sono note di marcia funebre ?

Oppure diciamo che i nuovi giovani sono oggi modesti perchè consapevoli del loro cómpito ; che non è già, come un tempo sembrava, di dar fondo ai cieli della poesia col razzo, acceso e spento, di un' impressione. Ma quello, piuttosto, di farsi la mano, di provar la grammatica, di arrotar per intanto la sintassi e lo stile sulla stecca del « frammento ». L'arte comincia domani.

In realtà l'aria è cambiata, e il vento tira da un'altra parte. È necessario ricordare che il più slegato, instabile, illogico dei poeti impressionisti, Govoni, che sembrava vagare più inconseguente di una farfalla, oggi s' incatena alla fatica di una collana di romanzi

a serie ? Palazzeschi che aveva riassunto etica e estetica in due parole ; *lasciatemi divertire*, saluta la Vergine con le parole di Dante. Papini (e non si dice più) scrive di Cristo. Gli ambiziosi i maceratori dello stile sospirano la prosa di Pietro Giordani. Soffici che più di ogni altro parve anarchico, era invece così buon soldato che anche rotte le file, fedele ai generali delle sue milizie, ha smobilitato solo per metà. In politica e in letteratura, non gli spiace oggi il vago aspetto, militare e borghese, della guardia campestre....

Dove sono andati dunque a finire i letterati « d'eccezione ? ».

Forse sarebbe questa l'ora propizia per chiudere un bilancio e segnare l' inizio di una nuova partita.

La letteratura « d'eccezione » prodotta e consumata nelle piccole riviste, nei cenacoli, nei gruppi di avanguardia, può darsi che avesse soprattutto la funzione di servire da mácero e da vivaio per tenere in fresco e conservare gli « ibridi » destinati in seguito a rinforzare o a sostituire le perdite e i tagli delle piantagioni regolari. È possibile anche che l'Italia in genere non sia terreno adatto a fioriture letterarie difficili, decadenti o preziose ; o che nel clima del nostro '900 non potessero attaccare che in via transitoria e rapida i residui del simbolismo francese. Frutti, lì per lì, ne avemmo ; e tali anche da sembrare, se non splendidi, assai gustosi. Ma fu breve stagione. E se oggi, con la scienza del poi, guardiamo meglio, vediamo che dietro molte maschere che ci sembraron contorte o addirittura sataniche, si nascondeva soltanto la classica fac-

cia quieta del « buon figliolo ». Il disordine, l'anarchia, la bestemmia di molti, erano soltanto l'ultima notte di chi è per tornare in caserma.

Però, che delusione se avessimo saputo allora che certi minacciosi bicchieri verdi, agli angoli in ombra dei caffè, invece che assenzio, contenevano soltanto innocue e sedative infusioni di menta!

Se oggi tiriamo le somme, vediamo che certe forme decadenti o preziose furono forse meglio connaturali ai lombardi dell'ultimo romanticismo — da Praga e Tarchetti, fino a Dossi e a Lucini — che non lo fossero più tardi a molti di quei toscani che, dalla *Voce* a *Lacerba*, si assunsero il monopolio della sinistra letteraria.

Quelli, soffersero e morirono nell' « eccezione »; i più e i meglio tra questi, dell' « eccezione » si son valsi come di una passerella per inserirsi, a tempo debito, nella « regola ».

C'è stata di mezzo la grande guerra; lo so....

Ma che c'entri per qualcosa anche quell'equilibrio, quel senso innato e letterario di tradizione, di cui si dice che ogni fedel toscano sia foderato, fosse pure analfabeta?

In ogni modo, chi s'incaricherà del bilancio, non potrà scordare l'attivo. Per ciascuno, l'attivo è segnato dai buoni libri, o più facilmente dalle buone e ottime pagine ch'egli seppe esprimere nei modi di quella letteratura. E non è poco. C'è poi un attivo sociale che lo potremmo dedurre da quel generale progresso, da quella coscienza più netta del modo degli

strumenti e dello spirito del lavoro (esigenze di stile, timore della rettorica, chiarezza e consapevolezza del fine) in cui vediamo esprimersi la letteratura d'oggi.

Se una prosa, mettiamo, come quella del povero Rovetta non passerebbe più alla dogana del lettore medio italiano, il merito è, sì, anche di D'Annunzio, ma anche e più dell'esempio e della critica esercitata dagli scrittori di sinistra, dai letterati « d'eccezione ».

Sarà un caso; ma i librai vecchi assicurano che mai come in questi ultimi anni s'era vista da ogni parte richiesta sì grande e premurosa del *Tommasèo*. Ripeto: sarà un caso, ma son sempre cose che fanno piacere.

Insieme alla scomparsa dell' « eccezione », questo dunque è un altro carattere della nuova letteratura. A guerra finita, e dopo l'orgia rapida degli straccioni (che facilmente passerà alla storia con l'etichetta — già gloriosa — di Casa Sonzogno), ognuno che poteva ha ripreso il suo posto con impegno più pronto.

Nelle cronache che ho raccolto in questo libro (1921-1922) e in quello che precedette (1919-1920), con la puntualità d'obbligo al giornalista, oltre a segnalare le più forti sorprese e a registrare le nuove reclute, mi sono industriato di render conto di queste riapparizioni e di questi ritorni. Con la salute, vorrei

continuare ; abbastanza contento di questa funzione — non dico di critico illuminatore — ma di notaio che registra gli atti

Così nei quattro anni dopo la grande bufera, con soddisfazione e premura un po' alla volta ho visto e segnalato il ritorno dei dispersi che venivano a riempire i quadri della nuova letteratura.

Qualche diserzione volontaria, qualche necessaria espulsione di chi ha abboccato a inviti più facili — sono state compensate largamente dalle reclute nuove, e dallo zelo, dalla buona volontà dei rimasti.

Non son mancate curiose sorprese. Scrittori delle classi anziane, rappresentanti in disuso della vecchia scuola e che sembravano ormai spenti dal luccichìo e dal bagliore dei nuovi idoli, finito il barbáglio e la confusione, li abbiamo rivisti invece lì al posto loro, in mezz'ombra, con l'aria di gente rassegnata ma contenta ; più vivi, più presenti, più attuali che mai. Così Verga e Fucini (una vicinanza che non vuole stabilir qui paragone) prima di andarsene hanno goduto, se si può dire, una seconda giovinezza. Nè l' uno nè l'altro han detto parola ; ma si dice che in modo diverso sorridessero entrambi ai nuovi evviva.

Quando a un banchetto di Monsummano udii salutare fascista onorario Ferdinando Martini — la nuova letteratura era rappresentata lì da Sem Benelli — dal mio posto alzai anch' io la mano e aderii per la critica.

Tra le sorprese credo che sia anche da segnare il naso lungo che si saran sentito crescere in faccia i nuovissimi teorici dell'ordine della proporzione della

convenienza nell'arte, leggendo certe prose vecchie e nuove (se l' han lette) di Adolfo Albertazzi.

Proprio così : quando i giovani si sono accinti a chiarire i limiti della nuovissima estetica, e quindi a segnare il programma e l' intenzione della loro prossima attività, ci siamo accorti che essi teorizzavano, e si preparavano a ripetere l'arte dei vecchi. Tanto è vero che il mondo è rotondo.

E non basta. Come abbiamo visto in prima linea qualche territoriale dimenticato, altri che ci eran sembrati prima della guerra un po' stanchi e non lontani forse dall' infermeria, han risposto invece al nuovo appello con voce fresca, ci son venuti incontro con insolito passo spedito.

I nomi ? Gli ultimi romanzi di Moretti o quelli della Deledda, le prose più personali di Ojetti, i ricordi di Ada Negri, nell'opera di ciascuno di questi scrittori han voluto dire un rinfrancamento, un principio, un nuovo spirito.

Così gli ultimi quadri si sono riempiti con nomi di provenienza varia : dalla letteratura d'eccezione e da quella regolare, dalla vecchia e dalla giovane. Ne sono rimaste abolite, o quasi, le divisioni e i risentimenti di gruppo, o di scuola, o di origine. Per tagliar corto, si è convenuto ormai di dividere gli scrittori in due categorie soltanto : quelli che scrivono e quelli che non scrivono (o che scrivon male ; che è poi lo stesso). Anche questo è un carattere — addirittura direi che è un progresso — del nuovo costume letterario.

Se ora per un momento allontano con la mano gli

indici e i nomi di queste cronache di quattr'anni, e, traendomi indietro, li guardo con occhi socchiusi — mi par di vedere l'accampamento letterario tutto all'ordine e come va.

I critici sensibili e di « temperamento », quelli di pensiero e filosofici, gli aneddotici e umoristici sono di sentinella agli angoli, sul chi vive.... All' interno, ogni arma, ogni corpo è raccolto al suo posto. C' è chi guarda in cielo, irresoluto tra gli angioli e i rondoni, chi si trincera in terra, paziente, col piccozzino e la paletta, strumenti da poco e leggieri ; chi atterra e chi prepara il volo. Mi pare anche che qualcuno, in angolo morto, stia ricucendosi ai calzoni lo strappo dell'ultima marcia. Da una parte, intanto, i nostri buoni editori alimentano per tutti, ma senza spreco, le cucine da campo.

Tutto è in ordine. Che cosa manca ? Chi s'aspetta? Forse soltanto una bandiera improvvisa che s'alzi, uno squillo che dia l'allarmi.

Lo so : questa è un'aspirazione romantica e fuori tempo : quest'attesa del genio nuovo, del verbo improvviso che venga a un tratto a rialzare la decente e ordinata mediocrità dell' ultima volenterosa letteratura. Lasciate però che qualcuno ci creda. Anche i miti sono necessarii alla vita.

Quando la mattina odo nel prato sotto casa il passo pesante del postino che, libri nuovi e giornali, mi porta, uggìto, il solito fascio di carta stampata, la campanella sta per suonare, e il cane irato abbaia contro, — io dal letto alzo allora gli occhi al cielo e prego Dio ogni mattina che gli perdoni, e che quello squillo sia davvero, alla fine, la diana del capolavoro....

Fontocchio (*Cortona*) 31 *ottobre* 1922.

" *Mon métier est de semer des doutes* ".
PIERRE BAYLE.

L'ultimo D'Annunzio.

Avevamo creduto tutti a un D'Annunzio nuovo. Da quando? Forse gli accenti primi di questa novità — una novità d'animo, una novità di tono — erano avvertibili già in alcune pagine del *Forse che sì, forse che no*. Nasceva lì un D'Annunzio interiore; ripiegato su se stesso a cogliere i momenti di un' inquietudine nuova. D' improvviso non gli bastavano più nè la vita nè l'arte di un tempo. Poichè anche da un romanzo è possibile cavare un senso lirico e personale, il *Forse che sì* fu il libro del trapasso all'ultima vita nuova. L'osservazione apparve lì per la prima volta più breve; la frase meno soddisfatta e più densa. In tutto, un freno, una contenutezza, un chiuso ardore, insoliti. Gruppi di periodi, pur nella loro compiutezza, apparivano così densi, abbreviati e urgenti ciascuno al segno del taglio, che si pensava alla chioma di una potatura perfetta. Il mondo lirico, morale, psicologico del poeta, non variava ancora da quello di un tempo. Ma la materia di un tempo era vista ora con occhio nuovo; un occhio che per la prima volta, dietro la cosa, vedeva l'ombra della cosa: dietro la vita, la morte. E

più l'occhio s'affissava, più la striscia d'ombra cresceva, consumava il sole e la luce.

Nel *Forse che sì*, questa novità sostanziale di D'Annunzio, dentro l'architettura del romanzo, e forse nei momenti apparentemente più deboli di esso, appariva in atto, quasi senza l'avvertimento dello scrittore; come se D'Annunzio continuasse ancora a muoversi soddisfatto e sicuro negli schemi già noti: il gusto della terra e della vita, la voluttà e la tristezza dell'amore....

Ma nel suo occhio d'uomo già c'era un angolo d'ombra. La *Contemplazione della morte*, l'ultima triste *Canzone d'oltremare*, le *Faville* e *La Leda* più tardi, con la *Licenza*, dettero una ragione chiara di questa novità. Con certi atteggiamenti riflessivi, ora aperti e dichiarati, (specie nella *Contemplazione*), D'Annunzio sembrava indicare direttamente la regola della sua nuova vita; quasi accusava gli schemi di quella che doveva essere la sua ultima maniera estetica.

E non importa, ora, se questi elementi del nuovo D'Annunzio si manifestavano solo a tratti, saltuari; paralleli o in mescolanza con gli altri del D'Annunzio vecchio. E prima che la canzone della tristezza e della solitudine, nel deserto o nella landa, c'erano state esortanti, gioiose, balde, le altre, dove il D'Annunzio delle *Odi navali* poteva mostrarsi più pieno e libero sulla realtà che non fosse stato nell'augurio; e nella *Contemplazione della morte*, era facilmente avvertibile il gesto compiaciuto.... del contemplare (insomma un altro aspetto del noto estetismo dannunziano); nelle

Faville e nella *Leda*, con maggior riserbo e sveltezza, ma c'erano anche lì pezzi ornativi, freddi, d'una bravura arborizzante e archeologica. Insomma in ogni opera riappariva anche il D'Annunzio noto coi suoi mali e i suoi molti doni.

Non importava. Non era lì che l'aspettavamo. Il nostro occhio ormai era fisso a quell'altro D'Annunzio che avevamo presentito fin dalle pagine del *Forse che sì*. « Abbiamo visto lui con un'inquietudine e un'ansia davanti a qualche cosa che gli sfugge, con una durezza contro certe miserie che pur lo toccano, *lui, come un uomo vero!* » scriveva Renato Serra. Ed era di questo D'Annunzio che noi aspettavamo lo sviluppo pieno e la maturazione.

Nell'attesa, era facile a ognuno, ricostruire la posizione e il significato dialettico di questo uomo nuovo nei confronti dell'antico. A definirlo, bastava rovesciare l'impalcatura critica in uso: sensualità panica, vita visiva, deficienza di vita morale.

Il discorso è chiaro: il D'Annunzio giovane, in sè e fuori di sè, aveva cantato la vita bella; aveva glorificato con la sua voce d'oro, i suoi cinque sensi meravigliosi, in faccia al mondo. Viene per tutti, anche per i poeti panici, l'ora in cui la vita comincia a pesare, l'ora dantesca del « poco sole » e del « gran cerchio d'ombra ». Ecco che D'Annunzio ci darà i segni di questo decadere, ci dirà le parole di questa tristezza. Quanto la sua parola un tempo fu alta e glorificante, tanto ora sarà pacata e suasiva; come seppe prima i giuochi del sole, così ora conoscerà gli scavi e le esplorazioni d'om-

bra. Non si può chiedere a un poeta ciò che non è della sua natura. Ma, senza abbandonare quella linea di sensualità, di visività, di egoistica esaltazione — che fu insomma la linea della sua vita — D'Annunzio saprà riuscir nuovo a noi, solo che dia espressione d'arte al decadere della vita, della gioia d'un tempo. (Il primo riconoscimento di sè vecchio allo specchio: «questo vecchietto.... » fu a tutti toccante....). Se gli fu negata da natura la saggia ragionante maturità dello spirito (pensate ai sessant'anni di un Goethe) — l'ombra della morte si proietterà oggi sul decadere dei suoi sensi, così come ieri li irradiava l'esaltazione della vita.

Insomma, non era difficile disegnare la parabola dannunziana. Lo strumento era già in mano al poeta, perfetto per l'opera nuova. Lo stile delle *Faville*, della *Leda*, della *Licenza* già conosceva a tratti la levità e la pienezza compatta dell'ombra: era già adeguato al mondo che doveva esplorare: a un tempo, vigile e stanco · attento e disilluso.

Sapevamo che su questa linea di poesia dovevano nascere le pagine del *Notturno*....

E nella nostra speranza (forse nessun libro di D'Annunzio — dopo tante prove fallite, per tutti, negli anni irrequieti che precedettero e seguirono il futurismo — fu atteso con una speranza così devota.... ; e una devozione che, per molti, sapeva di ravvedimento) nella nostra speranza il *Notturno* avrebbe dovuto significare, nel D'Annunzio nuovo, ciò che l'*Alcione* fu nell'altro D'Annunzio: il libro in sè tutto bello, che portasse senza possibilità di esclusioni, pur

nel suo limite, il bene dello scrittore al sommo della sua natura; l'ultimo fiore, il più bello, sul ramo ultimo.

Chi aveva sperato così, prima di aprire il *Notturno*, (Treves, Milano, 1921) forse si era venuto preparando una disillusione.

Accanto alle pagine, (oggi più perfette che ieri, e a volte quasi miracolose) del nuovo D'Annunzio, nel *Notturno* ardono in una vampa grassa e piena tutte le impurità, gli artifici, i lenocinii del vecchio scrittore. Come nella *Contemplazione*, e assai più che nelle *Faville*, che nella *Leda*, che nella *Licenza*, qui il vecchio è mescolato al nuovo, il vero al falso, la semplicità all'artificio, l'emozione al gesto. Rovesciato, cieco, in un letto di dolore, nonostante la sua tenace volontà, riempiendo le strisce del *Notturno*, D'Annunzio non ha purificato la sua vita, come egli mostra di credere; l'ha soltanto riassunta. Ha rifuso i ricordi, i baleni, le ombre, ha espresso la sua miseria, e la sua felicità, con parole anche più piene, negli stampi di un'arte che a noi era sembrata già pronta per accogliere un'ultima perfezione.

Anche potendolo fare, sarebbe ingenuo riassumere qui per il lettore il libro di D'Annunzio negli elementi esterni che lo compongono. Un libro di D'Annunzio, prima di tutto, si legge.

Allo scrittore riverso nell'oscurità, tornano i ricordi lontani e balenano le visioni recenti: la guerra

che infuria intorno — e la puerizia lungo l'Africo; i compagni eroi di volo — e il ricordo lontano della madre; la fugace pioggia, le violette sul prato di Pisa, — e una notte di crociera.... L'uomo notturno s'illude che il tempo sia abolito; che il presente e il passato si mescolino, e che li circondi, nella rievocazione, l'ombra ambigua dell'eterno. « Come gli alberi di fronte al sole obliquo, gli atti hanno dietro di loro un'ombra lunga che nessuno misura ». Nell'intenzione e nell'andatura esterna, questo è il tono del libro.

La verità è diversa.

Da un tema all'altro, da uno all'altro soggetto, per chi sappia coglierla, la *qualità* dell'arte di D'Annunzio cambia. Direi di più: l'arte di rievocazione, d'ombra, di mistero, costantemente lì meglio si esprime dove più il ricordo vien di lontano; e quanto più la cosa, la figura, l'impressione ricordata è tenue e sfuggente: le violette pisane, il cavallino sardignolo, la madre, Renata bambina, il primo rossore d'amore lungo l'Africo.... Leggendo, ciascuno si è fermato a cogliere a quei punti la sua antologia. E dove la materia è recente e vicina, sono ancora le impressioni tenui, sfuggenti, sono, direi, tutte le *note minori* che trovano la migliore grazia dello scrittore; la parola casta, la luce giusta. Ecco la passeggiata romana dopo il discorso in Campidoglio; l'ombra d'uomo a Santa Maria del Giglio; alcune delle variazioni musicali; un gioco di luce nell'ombra, la prima lucciola.

A volte la nuova intimità dannunziana risente lo sforzo, la fatica di una volontà programmatica. « Sono

il cadavere e colui che lo contempla ». Nessuna meraviglia se da questi propositi faticosi di profondità il vecchio D'Annunzio ornativo ed eloquente riaffiori inesorabile. Anche nel *Notturno* gli accenti più veramente intimi del nuovo D'Annunzio nascono più volentieri con la grazia e la fuggevolezza dell'imprevisto; con l'umiltà di un tono improvvisamente minore e quasi incidentale. Ancora una volta la poesia rifiuta i passaggi obbligati e le imposizioni.

Può esser triste il dirlo: ma in questo libro nato nella guerra, e scritto da un combattente quale D'Annunzio seppe essere, le pagine sicuramente inferiori sono ancora quelle che ricordano i combattimenti, celebrano le gesta compiute, glorificano gli eroi. Qui la regola è costante. O D'Annunzio si affida a rievocazioni a suo modo realistiche, ma nello spirito di quel misticismo di cui, prima ancora che nei discorsi di guerra, avevamo avuto i segni nel *San Sebastiano* e nelle sue peggiori cose dell'esilio, e ch'è diventato qui anche più crudo: (« talvolta in me repugnante il mio passato sanguina come un macello ingombro di bestie squartate e appese ») ; oppure dà nell'astratto e nel salmodiante; senza mai la possibilità di toccarci davvero. Si direbbe che lo stesso D'Annunzio abbia sofferto di questa sordità sostanziale, se qui, con uno sforzo e un umiltà nuova in lui, costringe talvolta la sua prosa che ne ripugna, all'annotazione di una semplice cronaca che testimoni la sua devozione la sua fedeltà alle cose e agli uomini della guerra. Ebbene: le prime cento pagine che raccontano, ora per ora, l'accorrere

di D'Annunzio, e la sua veglia, e le sue lagrime, il suo dolore al letto di morte di Miraglia (ma fuori un pallone frenato mostra la sua «forma oscena»; dentro, le corone intorno alla salma hanno una «forma senza bellezza») — sono le meno convincenti del libro. Vediamo il suo pianto, seguiamo uno ad uno tutti i gesti della sua pena, possiamo contare le sue lagrime, ma non riusciamo a sentire un attimo il dolore di D'Annunzio.

E quanti sono i compagni d'arme, gli amici, gli eroi caduti che si affacciano con la loro figura reale o d'ombra nelle pagine del *Notturno*? Di molti D'Annunzio, quasi per autenticarli a se stesso, ci dice nome e cognome; di molti ci scolpisce per sempre la faccia col suo segno rapido di grande artista; ma non ve n'è uno che sia riuscito a entrare nel cerchio della prosa dannunziana e a vivervi, sia pure per un attimo, nella sua particolare verità umana. E qui forse ci si avvicina alla tristezza vera, alla vera condanna di D'Annunzio. E così il *Notturno* ripete e riprova l'impressione segreta che D'Annunzio mantenne anche nei suoi ammiratori (e, in certo senso, chi poteva non esserlo?) durante tutta la guerra.

Il poeta che ha saputo dar tutto alla causa, — parola e atto — con un ardore che sembrava avere la disperazione della sua stessa insufficienza, con una forza d'esempio, con un fáscino che nessun altro poteva avere — non riuscì tuttavia a darle ciò che egli stesso non ebbe mai: l'accento umano. Quell'accento che mancherà sempre alla sua autorità.

Più difficile è rendere una ragione della bellezza che splende ai punti vivi di quest'opera. È lì che la vita ha ragione dell'arte; l'impassibilità di D'Annunzio si rompe; e quanto più l'espressione esterna si ritira, si abbassa, tanto più il tono diviene giusto, affettivo. Ho già indicato quali sono i punti del libro dove meglio s'incontra questo D'Annunzio: ma come render conto di tale nuova e perfetta qualità?

Le parole ch'erano squillanti e sonore lì prendono a un tratto l'opacità ambigua dell'ombra; sembrano perdere in evidenza, ma acquistano in sapienza vera. Erano solari, e sono ora sotterranee; aspiravano un tempo al timbro metallico, e qui si smorzano morbide, soffici, caute. Pur nella nettezza d'ognuna, si accostano, si uniscono senza rumore, quasi a formare, insieme, delle zone verbali di ombra e di suono, infinitamente suggestive, sotto le quali lo schema logico, nella sua tenuità, resiste, e regge; ma resta segreto. I piccoli periodi si sovrappongono leggieri e cadenzati, e non si sa come cadano, dove s'arrestino: formano, intorno, misteriosi circoli d'ombra. Davvero quest'arte, a momenti assume gli aspetti di un rito sereno in un funebre sole bianco. E bisogna saper godere di questa bellezza, che è grande e rara. Compiuta la lettura, attraverso le pagine giova tornare ai segni della nostra ammirazione; sceglierli ancora; isolarli; tra uno e l'altro, lasciar che circoli aria e respiro. Ci sono motti, passi, pagine intere, che, riunite, pressate come sono

sul libro, presentano la compattezza stucchevole di una mantèca. A certi punti, quest'arte non sembra più matura soltanto; ma mézza. In alcuni cerchi chiusi, le parole appaiono immerse, spesse e senza moto; si pensa al vizio di un fermento; quasi alghe al mácero.

Sceverare, distinguere, dare aria e spazio — in molte pagine del libro vuol dire suscitare la vita. Bisogna saper non guardare al più, fermarsi al punto giusto. Le positure, le parole, i suoni cadono allora in una suggestione così perfetta che finiscono per accennare a oscuri significati, fuori d'ogni reale possibilità.... Vien fatto persino di pensare se la nuova spiritualità dannunziana (questo vago senso dell'ombra, della morte, del fato) non nasca talora involontariamente da una perfezione di acustica e di vocabolario. Quasi che in D'Annunzio il letterato fosse ormai così pieno, da poter supplire con una sua spiritualità stilistica, alle deficienze dell'uomo.

Questa è la più vera religione, la più certa fede di D'Annunzio: l'arte sua; il suo meraviglioso «mestiere». Egli stesso non sa ricordarlo senza umiltà, senza commuoversi e commuoverci. («O arte, arte, inseguita con tanta passione, e intraveduta con tanto desiderio»). Anche se talora nasconda la sua fatica dietro una punta di sorriso: «Tutto è buio. Sono in fondo a un ipogeo. Sono nella mia cassa di legno dipinto, stretta e adatta al mio corpo come una guaina.... Agli altri morti i familiari hanno portato frutte e focacce. A me scriba

la pietosa reca gli stromenti dell'officio mio». Dietro quest'ombra di sorriso, c'è la commozione di una verità.

Ed è per questa sua alta e laboriosa fede di scrittore, che quanti di lui parliamo, col dovere d'essere sinceri, sentiamo anche l'obbligo dell'umiltà.

Giovanni Papini cattolico.

Chi sta per aprire il libro nuovo d'un convertito ha sempre l'aria di uno ch'è per iscoprire un segreto. In ogni conversione — quale che si sia lo scetticismo iniziale, e qualunque sia la fede « d'arrivo » — c'è un punto oscuro, un' incognita, un *quid*, cui va non solo la naturale curiosità dell' *intelligente*, ma, per un segreto travaglio, l' inconsapevole e dolorosa speranza d'ogni uomo.

Chi è arrivato a una certezza — specie se questa sia la certezza ultima e suprema — ha quasi l'obbligo di insegnare agli altri la strada ; e gli occhi degli altri si volgono a lui o fiduciosi, o scettici, o beffardi, — in apparenza — ; in realtà animati ugualmente da un sentimento e da una ansiosa speranza comune : sapere il segreto, conoscere la via.

E non importa se la delusione è ogni volta immancabile.

Anche coloro che sembrano aver detto di più, aver confessato tutto, con ogni acutezza d' introspezione, e con tutto il calore della carità — da Sant'Agostino ad oggi — alla fine non ci hanno detto niente. Leggete

i loro diarii, le loro confessioni, le loro preghiere, e avrete sempre l'impressione di avvicinarvi a un punto oscuro, a un segreto, che più vi credete vicino, e più lontano, ogni volta, vi sfugge.

Come la vita, la fede è un mistero incomunicabile: e la conversione è un'esperienza così intima e segreta, che nessuno ha potuto mai ripeterla all'esterno, per gli altri. Nella fede cattolica questo segreto si chiama la Grazia; la potenza della Grazia. Chi non ne fu toccato, può chiederla a Dio, o invocarla nel segreto della coscienza, ma certo s'illude se crede di sorprenderla *in atto*, nelle pagine che narrano la conversione di un altro.

Nel caso del Papini, poi, la delusione rischia d'esser doppia. Non solo — come è naturale — leggendo la sua «Storia di Cristo», (Vallecchi ed., Firenze, 1921), nessuno potrà sorprendervi il segreto della sua conversione; ma nessuno potrà neppure rivivervi in alcun modo, sia pure nei suoi sviluppi più eccentrici e lontani, l'esperienza religiosa dello scrittore. Questo è un libro di fede, un libro, anzi, di religione: ma la religione, ma la fede qui non le sorprendiamo nel loro nascere e nel loro formarsi: le vediamo soltanto già compiute e fatte, all'opera.

Se già non lo sapessimo, e se non fosse per qualche dichiarazione esplicita — ma esterna e come incidentale — del libro, potremmo anche credere che questa *Storia di Cristo*, invece che la prima testimonianza di

un convertito, fosse l'opera di uno che nacque e restò sempre nella fede che oggi dimostra. Certo è un libro senza rimpianti, e senza dubbii; ma non vi s'incontrano neppure accenti veri di pentimento o di rimorso.

Il Papini è entrato piuttosto negli evangeli col tono arioso e franco di un affrescatore, e con la certezza di un ammonitore. Presentando l'opera sua, egli stesso è ricorso a un'immagine manovale: «Un libro col suo disegno e la sua architettura, una vera casa coll'atrio e cogli architravi, coi suoi spartimenti e le sue volte e anche con qualche apertura sui cieli e sulle campagne».

Si pensa a un pittore ben disposto e devoto che, torno torno una volta, abbia trovato già aperto e promesso il suo lavoro, in 129 rettangoletti ancora bianchi ma già definiti — giusto quanti sono i capitoli di questo libro. Il buon affrescatore si rifà da un lato e dà mano al lavoro. Gli nascono dal pennello uomini e cieli; campagne e bestie; di quadro in quadro, l'azione si svolge continua. E ci son ombre e riposi. Il Papini dice una volta di Gesù:

> La vita la conosceva; non rifiutava la vita che non è un bene, ma condizione di tutti i beni. Il mangiare e il bere non erano il male; nè guardare il mondo; nè voler bene con lo sguardo al ladro che scantona nell'ombra, alla donna che s'è tinto i labbri....

Si pensa al Giotto degli Scrovegni. Ma l'artista questa volta non può star contento alla sua felicità illustrativa: fa anche opera apologetica e d'edificazione.

Conosce l'arte e, purtroppo, anche il mestiere delle parole: ogni volta ch' ha finito un quadro, o soltanto una figura, o che nello svolgimento della sua storia ha concluso un episodio, si volta alla gente e diventa poeta o soltanto predicatore. Trae le morali eterne, o cerca i riferimenti coll'oggi; trova gli accenti della pietà, o soltanto quelli dell'eloquenza; qualche volta la sua voce si commuove, e qualche altra volta invece crede di supplire alla commozione salendo e ripetendosi nei giri del discorso.

Tutto il libro del Papini si svolge attraverso queste alternative e questi rincalzi d'arte e d'industriosità, di poesia, e di semplice eloquenza. Dove il pittore si riposa e il poeta è stracco, comincia ogni volta la fatica del loico e dell'oratore. I rilasci e le stanchezze, le pagine riempite dalla volontarietà sorda e le preterizioni al posto dell'anima e del pensiero, si fan sempre più rade via via che il libro procede. Questa volta sembra che la stanchezza o il dubbio abbiano minacciato lo scrittore al principio del suo lavoro: che uno spirito non eguale abbia presieduto alla fatica del libro, quasi che lo scrittore fosse venuto acquistando la fede, il senso vero, e il giusto tono dell'opera, via via col proceder del lavoro.

Del resto guardando l'insieme, e a distanza, nel libro nuovo è facile riconoscere tutti i caratteri — e il bene e il male — che furon sempre proprii all'autore. Anche quel che di sordo, d'esterno, di distante che hanno le parti logiche e apologetiche del libro — ci richiama al vecchio Papini.

Nessuno scrittore delle nuove generazioni ha mostrato quanto lui un'ansia logica, una curiosità di idee, e tanta varietà nelle indagini e nelle ricerche. Dal nazionalismo del *Regno*, al futurismo di *Lacerba*, per vent'anni non c'è stato movimento di idee o soltanto barlume di novità, che non abbia attratto e non abbia tentato il Papini. E non si dice delle iniziative più sue e più solitarie; le curiosità e le ricerche segrete che nella vigilia furon gli eccitanti o i rimedii del suo travaglio, e di cui non si ebbero all'esterno prove e segni particolari.

Ebbene: se oggi riguardiamo a tutta l'opera logica, filosofica, e persino didattica del Papini (non si dice qui dei libri più suoi — di lui poeta e uomo), non ricordiamo una sola pagina dove le idee, invece che dette e dichiarate, ci sembrino vissute e sofferte. In lui il pensiero, l'idea, la logica — piglino aspetto di paradosso, di giuoco, di eloquenza, di polemica, di dimostrazione — si manifestano sempre in forme distanti ed estranee, fuori di sofferenza e di intimità. È un po' il vezzo dello scrittore (ed è qui in gran parte il segreto della sua peggiore popolarità): il Papini è sempre sicuro, è sempre certo: anche quando questa sicurezza, questa certezza abbiano valore soltanto di negazione: e ci dicano che di niente s'ha da esser certi, e che nessuna cosa è sicura. Il Papini loico e ragionatore non ci ha mai ammesso a conoscere il suo pensiero in quel momento primo, più delicato e sofferto, ch'è la nascita e il dubbio. Ogni volta, aspetta d'esser certo, magari di poter soltanto simulare pur-

chessia, una certezza; e solo allora scende tra le idee, i paradossi veri, e i presunti, col frustone del domatore nell'arena di un circo.

Lo ritroviamo tal quale anche questa volta che egli ha abbandonato le fedi, e ha abbracciato la Fede. Per interi capitoli egli dice ripete e grida la sua certezza già conquistata e sicura; o parafrasi e svolga gli ammonimenti evangelici, o cerchi di suo, per le antiche parole, le applicazioni e le dimostrazioni più attuali. In veste nuova, sopra un nuovo argomento — l'ultimo — ecco il vecchio Papini che conosciamo. Ragionamenti che procedono per un giuoco di antitesi e di contrasti; prove addotte e certificate con la sicumèra di una numerazione prestabilita; esempi che cadono sulle questioni col loro peso elementare e tagliente. E, tratto tratto, certe manìe di sottilizzatore; e il solito gusto del capovolgere: e poi il vecchio giuoco di verità pacifiche e inoffensive pórte con lo scatto del paradosso. Molti e troppi capitoli di questa *Storia di Cristo*, ci dànno la ripetizione di questo noto Papini: con in più il tono fervoroso dell'apologista; ma in meno quell'aria spericolata e persa d'avventura, che, quando gli argomenti lo consentivano, era come il sorriso e la grazia della sua forza: il punto vivo per cui anche gli argomenti, i cavilli, i paradossi più freddi e distanti, rientravano nella psicologia viva, e direi nella poesia dello scrittore.

Ma c'era di contro un Papini lirico e artista; che ci parlava di sè e delle creature del suo amore, delle cose che gli piacciono o che lo fanno soffrire, delle sue gioie

e delle sue tristezze impossibili, che si confessava candido o ci dava soltanto le immagini o le favole della sua pena.

Lo ritroviamo anche qui; ed è appunto nelle parti migliori del libro; quando lo scrittore, sulla scòrta degli Evangeli, rivive semplicemente una scena della vita di Gesù, descrive una figura, racconta un episodio. Allora scrive e non commenta; racconta a momenti con l'immediatezza di un testimone.

« Per l'uomo d'immaginazione tutto è nuovo e presente. Ogni stella grande che si muove di notte può essere quella che t'insegna la casa dove nasce un figlio d'Iddio; ogni stalla ha una greppia che può diventare una culla, quando si riempia di fieno asciutto e di paglia pulita; ogni montagna ignuda, infocata di luce nei mattini dorati sopra la valle ancor buia, può esser il Sinai o il Thabor; nei fuochi delle stoppie e delle carbonaie che brillan di sera sulle colline puoi vedere la fiamma che Dio accende per guidarti nel deserto; e la colonna di fumo che sale dal camino del povero insegna da lontano la strada al bracciante che torna. Il ciuco che porta sul basto la pastora che vien da mungere, è lo stesso che cavalcava il profeta verso i padiglioni d'Israele, o quello che scese verso Gerusalemme per la festa di Pasqua. La colomba che tuba sull'orlo del tetto di lastre è la medesima che annunziò al patriarca la fine del gastigo o scese nell'acqua del Giordano. Tutto è uguale e onnipresente, per il poeta, e ogni storia è storia sacra ».

È davvero una pagina bella; e nessuno saprebbe dir più e meglio. Nascono da questo spirito l'episodio dell'adultera (*Parole sulla rena*), l'incontro con la Maddalena, la vigilia festiva di Gerusalemme (*Il Parasceve*); e (diversamente) il lirico dubbio di sè (*Chi sono?*). E alcune parabole riprese e raccontate come fatti vivi e presenti; e molte scene di popolo e di paese.

Qui il pittore è bravo ; e lo sa. A volte si direbbe che, tutto preso e compiaciuto nel rifinire un particolare, si scordi della scena — e quali scene ! — cui quel particolare deve concorrere. La spartizione del pane, all'ultima Cena, invita lo scrittore a una pagina rifinita e precisa sul lavoro del pane (le vecchie rettoriche consigliavano «la convenienza»). Tra la soldataglia di Pilato, Gesù fu bendato — perchè il profeta potesse indovinare chi lo colpiva — da « uno di loro, più arguto, o più bambino degli altri ». La testa di Giovanni fu portata alla mala donna «condita di sangue», « quasi ultimo pasto ». Il realismo o la crudezza di queste espressioni più urtano e scostano quando più son vicine a Gesù :

Fu venduto come si vende il vitello al beccaio, come l' innocente che il beccaio compra per ammazzare, per rivendere al minuto, per distribuire a pezzi ai mangiatori di carne.

E (un'altra volta) :

La sua carne tra pochi istanti sarà appesa al patibolo, attaccata coi chiodi, come il beccaio appende l'agnello sventrato all'architrave della bottega.

E poi :

L' inchiodatore rialza in su i ginocchi di Gesù perchè la pianta dei piedi aderisca tutta distesa sul legno e presa la misura, col tasto, perchè la punta di ferro s' incunei tra i due metatarsi, assesta un *bel colpo* sul dorso del primo piede e ribadisce il chiodo finchè non sia forte. Lo stesso fa all'altro piede e finalmente si volta in su, sempre col martello in mano per accertarsi se l'opera è rifinita a dovere e se manca nulla.

S' è scordato del cartello, che avevan tolto dal collo di Gesù e buttato in terra. Lo raccatta, ripiglia la scala, e con due bullette l'attacca in vetta al tronco della croce, sopra la testa incoronata di pruni.

Questo più che verismo, questa crudeltà realistica, certo è là come spregio al carnefice ; ma nella sua rifinitezza fredda, è, involontariamente, crudeltà verso il martire.

Con questa *Storia di Cristo* il Papini ha voluto testimoniare la sua fede facendole il dono di sè scrittore : e in verità, tutto il libro, e in ciascuna sua parte, è caldo di questo impegno lavorativo da buon artiere. Vi son pagine apologetiche che squillano, e, incontro a Gesù, tratti e figure toccanti. Ma troppo spesso questa volontarietà di lavoro ha raffreddato l'artista, e ha avvicinato alla rettorica l' impegno apologetico del credente.

Ho detto e cercato di mostrare che il libro non porta i segni di un travaglio religioso, *in atto* : esso è il frutto di una fede già certa. Questo è il suo carattere. I dilettanti sulle esperienze religiose altrui — che sembrano oggi più numerosi — potrebbero restarne delusi.

Ma quest'opera ha altre prese, ha altri contatti con la realtà attuale. Per allusione o in modo aperto, più di una volta lo scrittore, richiamandosi a Cristo e alla sua dottrina, denunzia, anche con virulenza, l' incertezza, il disordine, l'anarchia, lo spirito violento

e avido che sembrano agitare quest'ora nostra, come nessun altro tempo fu agitato.

In nessuna età come in questa, abbiamo sentito la sete struggente d'una salvazione soprannaturale. In nessun tempo di quanti ne ricordiamo, l'abiettezza è stata così ardente. La terra è un inferno illuminato dalla condiscendenza del sole.

Non solo la dichiarazione preliminare e la *Preghiera* conclusiva, ma molte altre pagine del libro, — e tutta la parafrasi del Discorso sulla Montagna — sono agitate da quest'ansia. Quasi a concludere e a confermare la religiosità integrale, e insieme lo spirito realistico e pratico della sua fede, nella *Preghiera* il Papini invoca, a salvezza degli uomini, un segno sensibile e patente della divinità : il miracolo.

Tu sai quanto abbisognamo d'una tua intervenzione, quant' è necessario un tuo ritorno. Sia pure un breve ritorno, una venuta improvvisa, subito seguita da un' improvvisa scomparsa, una apparizione sola, un arrivare e un ripartire, una parola sola nel giungere, una parola sola nello sparire....

I segni non mancano e i tempi — egli dice — sono pieni.

I giorni dell'altra profezia (*l'ultima venuta di Cristo*) non sono ancora giunti, *ma forse questa generazione non passerà senza che si vedano i primi segni.*

Che dire ? Il sorriso di uno scettico qui è facile, ma è vano. Seicent'anni fa, quando un papa tornava dalla cattività babilonese, e una santa aveva gridato le più alte rampogne e il più appassionato amore, e le guerre taglieggiavano e devastavano la nostra terra,

e già Dante aveva anticipato il Giudizio, — seicent'anni fa — un altro scrittore toscano scrisse a un amico con eguale malinconia.

Quanto più riguardo a dietro e miro fiso a terra, e voglio pur vedere innanzi, e' mi pare comprendere il mondo essere venuto all'ultimo fine : e temo che colui che dee sonare la tromba non se l'abbia già recata in mano, e commetta li pezzi insieme, per fare cogn'alma col corporeo velo si rappresenti.

Ma poichè era rassegnato e buono, nelle storie, Franco Sacchetti passa soltanto per novelliere faceto.

Nota. — In una seconda edizione del libro, il Papini ha abbreviato utilmente alcuni capitoli apologetici ; ad altri capitoli, secondo convenienza, ha tolto alcune delle espressioni e dei modi più realistici e crudi, che anche qui son citati. Non credo che per questo cadano i rilievi fatti. Resta vero che molte parti del libro furono concepite e scritte nello spirito e nel modo che qui ho cercato di illustrare ; quelle espressioni, ora soppresse, ne erano soltanto l' indice più spinto e evidente.

Silvio Benco.

Non saprei andare a Trieste, neppure per un giorno soltanto, senza cercare di Silvio Benco. Lo cercai per la prima volta in anni lontani — quando per lui « guerra di Trieste » voleva dire soltanto, in segreto, speranza e fede difficile : con l'obbligo, intanto, di vivere da italiano vero dentro l'Austria, e di lavorare a conservare italiana la città per quella speranza ; — e lo vidi più volte in quegli anni. Ritrovai Benco a Trieste, quasi subito dopo l'occupazione, nella città ancora di fiamma. Sono tornato a cercarlo quando la vita della città, per le necessarie limitazioni dell'industria e per la difficoltà delle competizioni di classe (aggravate lì da presupposti nazionali e di razza) sembrava essere diventata grave e minacciosa....

E ho trovato Benco sempre uguale ; agli anni lontani della speranza, come a quelli della verità accesa ; come ora in questa realtà più fredda e difficile che lo fa pensare, ma non lo turba.

Nonostante il suo bel nome italiano — l'incontro con Benco ogni volta ha una particolare difficoltà, che fa pensare all'impaccio espansivo dei nordici.

Magro, alto nella figura, mite e lontano nella faccia rossiccia; ogni volta, al principio del discorso, sembra che l'occhio di Benco, pur non distraendosi dal vostro, si ritiri e si allontani. Quasi ogni volta occorresse con lui rompere di nuovo il ghiaccio estraneo di una distanza: e la conoscenza vecchia non continuasse, ma fosse ancora da stabilire, da cominciare.

E non è vero: basta che s'avvii il discorso, e l'impressione è sparita; i ricordi si riallacciano, non nell'espansività esterna, ma nell'intimità dell'intelligenza; e quell'impressione di freddezza, vi domandate, allora, come possiate averla avuta....

Il fervore della parola, il calore di un'idea, ogni volta riavvicinano l'uomo che sulle prime sembrava voler restare discosto per timidità o per difesa. Benco non è uomo facile, uno di quegli uomini immediati e «per tutti»: vuole esser capito. Il suo, è un fervore basso, un calore coperto: quanto Benco dice — ed esprima pure un sentimento, dia voce ad un moto dell'animo, tenti un'impressione soltanto — ogni parola ch'egli dice, è passata prima attraverso la fermezza della sua intelligenza. Se intelligenza vuol dire comprendere, limitare, scegliere, tentare rapporti del singolo coll'universale a derivarne esclusioni; non affermare senza essersi prima proposta la negazione; voler capire tutto, sempre, anche e sopratutto il proprio sentimento, e non ucciderlo, ma ravvivare anzi questo sentimento nel proprio intelletto; se tutto ciò vuol dire essere intelligente, Silvio Benco, modesto, solo, quasi oscuro nella sua Trieste lontana, è oggi

uno degli osservatori più intelligenti, e ad un tempo più appassionati e fedeli, che abbia la vita italiana....

A tutta prima c'è, nel suo carattere, una contraddizione. Come pochi italiani, Silvio Benco è oggi esperto delle lingue, della cultura, del pensiero europeo; eppure egli è l'uomo d'una città, e nessuno se lo saprebbe immaginare lontano dalla sua Trieste. A Trieste, a sedici anni cominciò le prime prove nell'*Indipendente*, il giornale irredentista dello Zampieri che usciva allora dalle carceri di Innsbruck. Fu nel 1890. E all'*Indipendente* Benco restò fino al 1903, quando fu chiamato, palestra maggiore, al *Piccolo* del Mayer. La guerra europea non gli fece abbandonare il suo posto. I suoi compagni di fede uscirono da Trieste per combattere altrove la campagna dell'irredentismo. Benco non si mosse. A Trieste c'era ancora un posto difficile, che con l'intelligenza e l'accortezza del momento, richiedeva anche una fede e un'abnegazione tanto più dure quanto meno appariscenti dovevano esserne i gesti e le parole. Fu il posto di Benco. Sapendosi vietata la guerra dalla sua fragilità fisica, egli restò a quel posto anche nel '15, quando l'Italia rompeva la neutralità. Era al *Piccolo*, al suo tavolo di lavoro, i giorni che la plebaglia bruciò il giornale. Malato, finì l'anno in una corsìa d'ospedale. Nel '16, egli e la sua famiglia non poterono evitare l'internamento. Ma appena potè tornare a Trieste, nel '18, Benco trovò ancora il modo di fondarvi una rivista italiana, *Umana*. Ne uscirono dodici numeri — fino al novembre. Non si possono oggi sfogliare i quaderni di quella piccola povera ri-

vista italiana che usciva a Trieste nel 1918, senza commuoversi. Tra le righe di quelle pagine di «letteratura, d'arti, di varia cultura», grida tutto ciò che non poteva essere scritto! Chi ha legato il suo nome a quei fogli ha qualche speranza d'essere ricordato nella storia italiana della città.

Ma qual'era, già negli anni della pace, il particolare ingegno di Benco, la sua cultura più sua, la sua fisionomia più personale? Chi volesse saperlo, potrebbe utilmente cercare i romanzi, i drammi; ma soprattutto dovrebbe sfogliare la collezione del *Piccolo* e del *Piccolo della sera*, dal 1903 al '15. Lì c'è tutto Benco. Migliaia di articoli d'ogni genere in quei dodici anni uscirono dalla sua penna; di letteratura e critica, i più; e poi di politica, di teatro, di musica, d'arte, di storia. Non tutti, sempre, portavano la sua firma. Chi, a Trieste, non ricorda i *capi-cronaca* del *Piccolo*? mezza colonna, una colonna quotidiana di una prosa precisa, insistente, garbata.... e senza quartiere. Era, quella, la buona battaglia. Non c'è lettore del *Piccolo* che possa averli dimenticati. Era lì, sul campo pratico della vita cittadina, di fronte a problemi concreti, piccoli e grandi, che si difendeva l'italianità di Trieste; meglio forse che in molti discorsi di parata, in molti gesti d'occasione; più utilmente che in tanti falò di un'ora o di un giorno.... Oppure diciamo che questo e quello erano ugualmente necessarii; ma più meritoria, certo, perchè meno grata e più difficile, era

quella difesa nazionale concreta, d'ogni giorno, di fronte ai problemi pratici della scuola, del commercio, del porto, sui quali l'Austria gravava la sua freddezza burocratica; o vi avviava, sospingeva l'invasione slava. Bisognava difendere, per il domani, la vita spirituale della città, la nazione, la razza; mostrando intanto di tener conto sopratutto delle ragioni immediate, pratiche della vita cittadina: lavorare per il domani italiano, con le ragioni dell'oggi austriaco. Benco conobbe da maestro quest'arte.

E i contatti di questo lavoro quotidiano di giornalista, non avvilirono, ma anzi alimentarono di un fervore di utilità, quella che più specialmente fu la sua fatica di pensiero e di critica. Per più di dieci anni, sul *Piccolo* della Trieste austriaca, Benco ha reso conto della vita intellettuale italiana, nei confronti con lo sviluppo dell'arte e del pensiero in Europa, con una diligenza, un'accuratezza, un acume, un'ampiezza di cultura che pochi scrittori del giornalismo del regno allora potevano vantare. A Trieste era ed è solo.

Forse lo soccorreva, oltre alla sua particolare natura, anche il suo carattere di triestino.

Prima della guerra la cultura triestina aveva modi suoi particolari. Crogiuolo di razze tedesche e slave, banchina d'oriente, ambiente semitico d'affari, a Trieste doveva essere facile disperdersi, snaturarsi per l'urgenza stessa delle cose, o per la curiosità di nuove esperienze; oppure, pericolo opposto, per esagerazione di difesa, qualcuno poteva sentirsi costretto

a serrare la propria mentalità in limiti angusti, purchè fossero duri e impossibili a rovesciare.

Chi ha conosciuto i giovani triestini prima della guerra, o agli anni della propaganda per l' intervento, o subito dopo nei primi contatti di Trieste con la vita politica del paese, sa che non mancano esempii di questi caratteri culturali della città. Ci fu chi in forme italiane impersonò le preoccupazioni, i dubbii, gli intimi drammi morali, dei nordici; altri si chiuse in un nazionalismo cieco, fatto di passione e di durezza, risoluto a non vedere, a non sentire più in là.

Ci fu anche chi non ebbe nè questo carattere nè quello; nato a un crocicchio, nell' incertezza, finì per perdere lo spirito vivo di ogni letteratura, di ogni ideale; esperto di molte culture, non seppe più pensare secondo nessun pensiero. E c'era chi nel mondo non vedeva più che l' Italia; chi, in quest' Italia rimasta sola nel mondo, non vedeva più che Trieste; chi aveva ereditato la mentalità austriaca, e si credeva italiano, più italiano di tutti, solo perchè quella mentalità austriaca era disposto ora ad applicarla all' Italia. Internazionali di provincia, nazionalisti d'una città sola, imperialisti sprovvisti d' Impero. I nomi son tutti nella memoria e nella penna.

Chi farà la storia del pensiero italiano negli ultimi anni, dovrà tener conto dell' influenza di Trieste nei centri vivi della nostra cultura: a Firenze per la letteratura e il pensiero; a Roma per la politica....

Silvio Benco ha naturalmente ordinato questo disordine nella sua lucida intelligenza. Uomo colto e

curioso, non ha precluso alla sua cultura nessuna esperienza, ma le ha equilibrate, temperate, e infine le ha assoggettate tutte alla sua natura. Nato al centro d'una lotta nazionale, non dimenticò mai la giustizia; logoratosi per decenni a contrastare la sopraffazione d'una razza contro la sua, fuori di competizione, Benco seppe sempre guardare il valore di un uomo, con simpatia e calore di artista; dotato di una particolare intelligenza per le forme aristocratiche, esclusive dell'arte, (egli fu dei primissimi a illustrare i tentativi della «decadenza» italiana — futurismo compreso — nel piano dell'arte europea) anche in esse vide ogni volta ragioni di vita; storicamente disilluso, seppe e sa scoprire e comprendere il bene o l' illusione di bene, anche nelle forme più chiuse, in apparenza più cieche, della lotta politica odierna. Uomo d'azione — se azione è pensare, scrivere per una causa — rarissimo caso, rimase uomo intelligente.

Può darsi che non tutti i suoi lettori si siano accorti dei contrasti ch'egli compone nella sua natura, delle antitesi che risolve. Aristocratico per natura, e venato di scetticismo per l'esperienza sofferta, Benco rifugge dallo sviluppare il suo pensiero con la evidenza dell'antitesi, dei cozzi e dei drammi.

L' «articolo» di Silvio Benco è fine, avveduto: senza mostrarlo, presenta una questione (siano gli elementi di bellezza di un'opera d'arte o i termini di un contrasto sociale) nei suoi risultati ultimi. In quell'aria, più che l'antitesi e il contrasto, è facile l'avvicinamento dei contrarii, talora l' identificazione: e nasce

involontaria, implicita, l' ironia. Un lettore superficiale può scambiare quella finezza per intima accidia, per color grigio. (È certo, d'altronde, che questa particolare intelligenza, questa mancanza di risolutezza, di plastica, nuoce a lui artista; e che al romanziere non valse il rimedio tentato dei contrasti a scene ampie, di colore). Altri potrebbe rimproverare a Benco la difficoltà a concludere, a far combaciare il termine del proprio pensiero con una realtà efficace, attiva. Ma non concludere, d'altra parte, è la condanna di chi continua a pensare....

E l'abitudine del pensiero e del lavoro è tale in Benco che, negli anni di prigionia a Linz, denutrito e malato, senza più la forza di un lavoro originale, di creazione, pur di restare alcune ore della sua giornata a tavolino, egli si costringeva volontariamente a un lavoro qualunque da amanuense, da traduttore. Tornato, nella primavera del '18, nella sua città, per i suoi pochi fratelli rimasti, spauriti e dispersi (di Trieste, e dell'Austria negli ultimi anni di guerra egli è stato poi cronista, patriottico e umano, commoventissimo) seppe riaccendere ancora, a scaldarli, un focherello della sua fede. E pubblicò, come ho detto, quei dodici numeri di *Umana*. Che cosa poteva dire un italiano a degli italiani, nella Trieste austriaca del '18, infuriando la fame, la guerra e la peste? Tutto ciò ch'era possibile, Benco lo disse. Altro non potendo, a riunirli, Benco, a ogni numero, cercava di avvicinare il pen-

siero dei suoi lettori al pensiero italiano. Articoli e umili note d'arte, di letteraratura, di musica; altro non si poteva. E *Umana* commemorava Villari, Boito, Stecchetti, Teresa Mariani....

Quando altro non si può, si annunciano i romanzi della Deledda, di Zuccoli, di Rosso di San Secondo, di Niccodemi; si riporta il cartellone della Scala....; si danno annuncii (filologici soltanto?) delle parole nuove: «novità della lingua: e oggi siamo già al *disfattismo*: orribile, da far rizzare i capelli, da far accapponare la pelle....». Si dà notizia di un libro nuovo di D'Annunzio (da che distanza....): «Secondo notizie da Lugano, Gabriele D'Annunzio avrebbe pubblicato i discorsi pronunciati durante l'ultimo anno di guerra». Scrive un collaboratore: «Aggirandomi in mezzo ai tumuli abbandonati del cimitero di via de' Cappuccini, a Gorizia, scòrsi improvvisamente, in un angolo di un viale solitario, una lastra marmorea, deturpata, recante il nome di Giulio Bechi.... Il Bechi era soldato nell'anima....». Ma nelle ultime pagine d'ogni numero, nelle *cronache* della città (stelloncini di poche righe) *Umana* rispecchia il freddo, la miseria dell'ora. Chi oggi sfoglia l'esile e preziosa collezione della piccola rivista, ha l'impressione di veder gente spaurita, intorno all' intelligenza, alla bontà di Benco, che solo ha ancora fiamma e calore. Anche in quella miseria, egli seppe scrivere pagine alte e belle: quelle su Boito, su Tolstoi, sui «giovani di domani». Finchè il numero XII (del 1º nov. 1918) annuncia che, «con riguardo all'*attuale incertezza di condizioni*, il nuovo ab-

bonamento è limitato al trimestre.... ». Gli Italiani avevano rotto il fronte, in città era scoppiata la rivoluzione, s' insediava il governo provvisorio. E il primo novembre, — direttore Silvio Benco — usciva *La Nazione*, promettendo di essere la « voce d' Italia ».

E da allora, alla *Nazione* (ch'è restata una povera, ma schietta voce nella vita difficile e faziosa della città) Benco è dietro al suo tavolo di lavoro, pensoso e semplice. Comprende con la stessa umana bontà sè e gli altri, la vita della sua città e dell' Italia, e quella del mondo. L'esperienza, i dolori, le privazioni, che all'uomo furono aspre, non hanno scemato la sua intelligente dolcezza. A volte, guardandolo, si pensa a un francescano, dei primi.

Ricordo una sera ch'egli mi raccontava le peregrinazioni e le necessarie durezze della sua vita in Austria durante la guerra ; e come la sua faccia triste, i suoi occhi lontani s' illuminarono quando mi disse degli uccellini nelle piccole città dell'Austria affamata ; e i bimbi che uscivano per loro nelle vie, con le poche briciole preziose, strette nelle piccole mani....

BIBLIOGRAFIA. — *La fiamma fredda* (romanzo), Treves, Milano 1903. — *Il castello dei desideri*, Id. ibidem 1906. — *Trieste* (nella collezione « Venezia Giulia, Dalmazia » dell'Editore Maylander) 1910. — *L'atmosfera del sole* (romanzo), Caddeo, Milano 1920. — *Gli ultimi anni della dominazione austriaca a Trieste*, Caddeo, Milano 1920. — Tre libretti per la musica del maestro Smareglia : *La falena* (rappresentata a Venezia nel 1897) ; *Oceana* (rappresentato alla Scala di Milano nel 1914) ; *L'abisso* (rappresentato alla Scala nel 1903).

Marino Moretti.

I.

Novelliere, poeta, romanziere, a tutta prima, Marino Moretti sembra esser restato uguale a se stesso, nonostante il variare formale della sua attività di scrittore, e il passare degli anni.

L' impressione in realtà è falsa ; ma tant' è ; è difficile sfuggirle.

Marino Moretti, per tutti, è uno scrittore serio, bravo, coscienzioso; più d'una volta uno squisito scrittore e un artista vero ; ma quest' impressione di uniformità, di monotonia, si direbbe persino di *equivalenza*, dall'una parte all'altra della sua opera — dalla poesia alla novella, dalla novella al romanzo — non si riesce a scacciarla. Se qualcuno, ignaro, vi volesse guida nella lettura di Moretti, facilmente restereste imbarazzati e non sapreste da quale parte farlo cominciare ; chè Moretti sembra scrittore senza svolgimento vero, e senza dramma ; e, la sua, un'arte che insiste in una tonalità mezzana, grigia, con più o meno d'effetto e di bravura, ma permanendo sostanzialmente uguale.

Dicevo e ripeto che tutto ciò non è vero; che dal Moretti delle prime *Poesie*, a quello ultimo, dei romanzi, la strada percorsa, la diversità dei resultati raggiunti, è molta. Un altro scrittore nello spazio che va da quel punto di partenza a questo (per oggi) d'arrivo, sarebbe riuscito, con poca fatica, a farci rientrare due o tre drammi spirituali, qualche crisi d'anima, magari una conversione. Moretti, no: il suo progresso (poichè in lui c'è stato progresso, e — se s'intende questa parola con discretezza — c'è stato *dramma*) insomma, progresso e dramma sono avvenuti secondo una regola costante di toni grigi, di variazioni in ombra, di scoperte segrete, di effetti appena affacciati e spenti.

In Moretti, la tecnica, la maniera dell'arte, corrispondono intimamente al gusto, alla tonalità degli ambienti e delle figure, ormai caratteristici, dei suoi versi e dei suoi romanzi: un piccolo mondo di provincia, dove una creatura di sentimento, anemica, malata, soffre, in silenzio, con un pallido sorriso, vicino all'allegria volgare, alla violenza sana e rumorosa, all'egoismo degli altri.

Un tempo — nei versi — era il poeta, in persona prima, che soffriva dolcemente, sorridendo, le sue nostalgie, i suoi ricordi, le sue tristezze, un po' vere, un po' «fatte», di piccolo provinciale. Sopra un sentimento sincero, sopra una vera natura di poeta che sentiva e soffriva così, s'industriò un po' alla volta un'abilità letteraria, anzi una facilità (movimenti, rime, versi, «trovate» d'ogni genere.... persino tipografiche) a tutta prova. E il sentimento, la poesia finirono così per

restare sottintesi, presupposti nell'occasione, nel tema (figurine d'infanzia, ricordi di scuola, piccole buone cose «di pessimo gusto») e il giuoco prevalse. Oppure diciamo che Moretti s'era fatto ormai così bravo che nella sua pagina non si vedeva più a che punto finisse la poesia e dove cominciasse l'abilità; il lettore restava un po' stanco e diffidente, come dinanzi a un giocattolo meccanico.

Pur con qualche rincrescimento, e concedendosi ogni tanto la vacanza di qualche ritorno, Moretti poeta seppe l'arte di smettere a tempo.

Ma lo scrittore intanto era andato utilizzando quel suo mondo lirico, già esaurito e disseccato nella poesia, intorno a figure e casi da novella, che nella loro struttura logica interessavano più vivamente e sostenevano con più rilievo, la sua fantasia. In un primo tempo la facilità della «trovata», il gusto ironico, il «taglio» stesso della novella sembrarono avvicinare Moretti agli altri novellieri ironici allora in corso. La sua personalità rischiava di perdersi per l'acquisto di una bravura, di un'eleganza, di una rapidità divertente, che allora erano un po' i pregi di tutti e di nessuno. (Oggi Treves va ristampando ne *Le spighe* alcune di quelle novelle: *I lestofanti*.... *Il paese degli equivoci*....; dove si può vedere un Moretti più brillante, vario, scaltro che altrove; ma meno «Moretti»).

Un volume di novelle — *I pesci fuor d'acqua* — (certo uno dei più bei libri dell'ultima novellistica in Italia) riscattò in pieno la personalità di Moretti dai deviamenti e dalle compiacenze delle «trovate» e

dell' ironie.... L'esercizio precedente (che poteva esser pericoloso a lui, come lo fu ad altri scrittori che si chiusero allora in una cifra press'a poco comune), non fu inutile, se Moretti riuscì poi a utilizzare perfettamente, con pieno risalto e con tutta efficacia, il mondo della sua tristezza e della sua poesia.

Fu così che, un po' alla volta, quelli ch'erano rimasti sempre i segni esterni dell'arte, del temperamento di Moretti, trovarono rispondenza in una creatura umana nata intera e piena dalla fantasia dello scrittore.

Diciamo la verità: quel mondo trito, quelle piccole cose di provincia, quegli infiniti pettegolezzi, tutte quelle miserie, tritume e piccinerie; e le solite nostalgie e tristezze e rimpianti; e poi le mossette, i dispetti, i crucci di cui prima il poeta si compiacque sentimentalmente, e se ne servì più tardi a tentare una facile interpretazione ironica della vita; insomma tutto ciò era ancora armamentario e guardaroba d'un teatrino scherzoso-ironico decadente; con in mezzo piroette, inchini, sorrisi di varianti omarini, legati tutti a un filo che non portava molto lontano.

Cambiò il valore della scena, di un colpo, appena entrò una creatura umana, a soffrirvi davvero e a morirvi con l'anima e il sangue. Si vide allora che le piccole figure, le piccole cose, i piccoli fatti, i giuochi caratteristici dell'« ambiente »; e più tardi le bruschezze, le violenze, le brutalità, con tutti i chiaroscuri e i contrasti che ne nascevano e sembravan riflettersi in uno specchio prima solo sentimentale e poi appena ironico; al contatto con una creatura umana che di loro soffriva,

o di loro godeva, anche questi pallidi schermi, questi scenari svanenti potevano assumere la realtà e l'importanza della vita. Nacque così la *Barberina* — la donna dolorosa del primo romanzo: *Il sole del Sabato*.

II.

Trapassi, indugi, riprese, certo avvennero con maggiore delicatezza, e con una continuità più densa e più motivata di quanto possa apparire da una ricostruzione condotta su segni esterni, e necessariamente sommaria. Volevo indicare solo il probabile cammino che, con fatica coscienziosa di scrittore, Moretti ha compiuto per arrivare a dare alla sua opera quel significato umano, doloroso, di cui abbiamo segni sicuri nei cinque romanzi degli ultimi anni: *Il sole del Sabato; Guenda; La voce di Dio; Nè bella nè brutta; I due fanciulli*, (Treves ed. Milano). (Un racconto di due anni fa — *L'isola dell'amore* — sta a sè; è una parentesi e un ritorno nell'opera nuova di Moretti: vecchie zitelle finite cercano l'amore che non ebbero nell' isola dell'ultima illusione. Ma lagrime vere, umane, rigano la cipria di questa favola che sembra nata in ritardo, più piena e quasi perfetta, nella fantasia del poeta.... Con questo prevalere quasi involontario della realtà dolorosa sull'artificio fantastico, il racconto non contrad-

dice, anzi conferma il senso dei romanzi più vicini e significativi della nuova arte di Moretti....).

In ciascuno di questi, una donna — Barberina, Cristina, Guenda, Giannètta, Mimma — accentra su di sè tutti i motivi del dramma; e ne resta lentamente vinta e soffocata; vittima silenziosa, e spesso sorridente, del suo dolore e della sua sorte. Con nuova coscienza umana, col suo nuovo dolore, Moretti torna a motivi e ambienti già noti dalle sue novelle, a figure familiari e predilette. Nel *Sole del Sabato* la delicatezza accorata, la passione della Barberina (una popolana) sono sopraffatte, umiliate dall'istinto violento, dalla volgarità dell'ambiente. L'amore di Guendalina per Riccardo (due borghesi, due ricchi) in *Guenda* si svolge e muove su motivi più pacati, più segreti, più intimi: ma la donna è sempre sacrificata al piacere, all'egoismo, forse semplicemente al diritto dell'uomo. Cristina (ne *La voce di Dio*) sembra voler vendicare le sue sorelle in sacrificio e in dolore: aspira anch'essa alla sua parte di felicità, alla sua gioia; per raggiungerla, cerca di farsi uguale a coloro che vorrebbero sacrificarla: vuole anch'essa partecipare alla vita e ai diritti degli uomini. Forse Cristina crede di essere un'indipendente, una ribelle; e, peggio delle altre, finisce vinta dalla sua sorte. Si rassegna invece e soffre Giannetta (la donna di *Nè bella nè brutta*) una piccola borghese che vede la sua vita sacrificata fino dai primi giorni del matrimonio; più tardi, fedele al suo sacrificio, rinunzia all'amore di un giovane ch'ella ama. Quindici anni dopo, quest'uomo le porta via,

sposa, l'unica figlia, la sola creatura sua. (Una trama che, assai diversamente, piacque altra volta al teatro e al romanzo: ricordate *Forte come la morte* di Maupassant, e il *Fantasma* di Bourget? Qui è tutt'altra cosa....). Qui tutto il romanzo è nella silenziosa rinunzia della donna di fronte al marito, di fronte all'amore, di fronte alla figlia: un trittico di rassegnato dolore.

III.

Nell'ultimo romanzo — *I due fanciulli* — lo scrittore ha voluto cogliere quello che fu sempre il dramma costante dei suoi personaggi — il sacrificio della donna all'istinto e all'egoismo dell'uomo — alla sua origine. E la favola del romanzo è esemplare, si direbbe, di tutta l'arte di Moretti.

Mimma, quando il racconto comincia, è una bambina; e ha vicino a sè, nella stessa casa, Santino, un bambino anche lui che sarà più tardi l'antagonista del suo povero romanzo. I due piccoli si vogliono bene; e la vita li assoggetta a una sorte comune. Muore la madre a Santino; e presto il ragazzo — contro la volontà della madre morente — andrà lontano, a Urbino, in collegio.

Anche Mimma va in collegio, a Forlì; il padre e la madre d'accordo l'allontanano dalla loro casa dove

non è più nè concordia nè amore. Mentre Mimma studia nel suo collegio, la tragedia si abbatte su di lei ignara. Il padre sorprende la moglie in adulterio, e l'uccide.

La pietà delle compagne e delle maestre non ha ingannata la fanciulla: Mimma è segretamente cosciente della sua sorte: dentro di sè, nel suo segreto, ella *sa* come è morta sua madre, *sa* che suo padre non è andato (come le dicono) in America....

Le due vite, di Mimma e di Santino, che eran sembrate divergere e allontanarsi, si incontrano di nuovo, quando Santino lascia Urbino, e Mimma, divenuta maestra, abbandona anche lei il collegio di Forlì, e torna, riluttante, alla casa paterna.

Nella sua casa anche Mimma, come Santino, troverà una matrigna. La sorte esterna dei due fanciulli è stata dunque simile e comune; quanto la loro intima vita è stata diversa. Questo è il dramma della fanciulla; ed è qui che Moretti riprende il suo tema dominante. Mimma, isolata nella tristezza solitaria della sua disgrazia, ha rivissuto segretamente in sè, per lunghi anni, quell'affetto della sua infanzia, ella ha sofferto, ed è diventata donna col pensiero di Santino: quell'affetto di bimba, in lei è diventato amore. In Santino invece i desiderii, gli istinti dell'adolescenza, hanno allontanato e distrutto l'infanzia. Quando i due fanciulli s'incontrano di nuovo, Mimma gli si accosta con la trepidazione segreta, col dono del suo amore; Santino la sfiora appena con la sua curiosità. La sorte della fanciulla è crudele: Santino diviene l'amante della matrigna di Mimma. La giovine maestrina dice addio all'amico dell'infanzia, lascia la sua casa e va a ricominciare la sua vita e a soffrire lontano....

Ciascuna delle tre parti in cui il romanzo si divide, — l'infanzia, il collegio, il ritorno — in sè è perfetta. L'arte di Moretti non aveva colto mai i suoi temi, nel loro momento più segreto e difficile, nella delicatezza del loro nascere, come in questo romanzo; e non li aveva mai toccati in un modo che fosse insieme così casto e sicuro. L'incontro dei due fanciulli dopo la morte della madre di Santino; la vita di Santino solo col padre: il collegio d'Urbino.... Moretti non è stato mai così felice. Suggestione dei nomi! Chi non ricorda, leggendo, il « mio fratel d'Urbino »; e *L'Aquilone* di un altro poeta? Certo le pagine di Moretti che narrano il viaggio di Santino, col padre, per il collegio, e quel tacito loro intendersi segreto, hanno la commozione, l'accoratezza segreta di un canto.

Nella lunga storia di Mimma nel collegio di Forlì (che forma come il quadro interno del romanzo), vediamo tornare in tono vero di poesia, riscaldati dalla vita e dal dolore di una povera creatura, molte figurine, e dettagli, e « interni » d'educandato, coi quali altra volta Moretti (ci sembra anche nelle *poesie*....) aveva soltanto giuocato.

E l'incontro di Mimma e di Santino per l'ultimo addio (l'amore senza parole della fanciulla) è certo una pagina memorabile.

Se in ciascuna delle tre parti del libro, ogni particolare, si può dire, è a posto e necessario ; questo stretto rapporto di convenienza e di necessità non stringe invece le varie parti tra di loro.

I tre episodii si susseguono, più che non si completino ; svolgono tre motivi diversi invece di far nodo a un centro unico, di stringersi in un solo significato. E il lettore, passando da uno all'altro, ha l'impressione ogni volta di ricominciare : prima il romanzo di Mimma e Santino bambini ; poi la storia di Mimma sola ; infine il racconto di una Mimma e di un Santino che non son più quelli della prima parte....

Ma *I due fanciulli* portano anche i segni di un'altra novità nell'arte dello scrittore. Si sa che Moretti disegna le sue figure, svolge i suoi temi, con una tecnica delicata e grigia di particolari, di sfumature, di annotazioni che solo nell'insieme, sommandosi, possono arrivare al dramma : e sarà sempre un dramma più intimo che apparente, più sofferto che gestito. In questo romanzo si ha qualche segno di una maniera, forse soltanto di una tecnica, diversa : il padre di Mimma uccide la moglie che lo tradisce, e compare poi a narrare il suo delitto in una scena di sicura evidenza, certo ; ma quasi soltanto esterna e così brava da sembrar cinematografica : « La porta si aprì violentemente, e apparve lui, il signor Girotto, ecc. » Ma il signor Apollinare Girotto (come Moretti ce lo

aveva fatto conoscere) era uno di quegli uomini che non ammazzano. (Un uomo di Moretti).

E nella terza parte del romanzo, quando Mimma, scoperta una tresca della matrigna, va dal padre, e gli dice « senza tremare : — Ammazzala ! » ; perdoni, Moretti, ma noi non le crediamo.

Lo scrittore, facendoci conoscere Mimma, non ci aveva preparato alla violenza di quel grido. Può darsi che Moretti non sia nato a creare figure e a svolgere artisticamente psicologie, che si affermino in atti sanguinosi e violenti ; certo queste scene forti e a lui insolite dell'ultimo romanzo non si esprimono nello spirito del libro ; anzi ne escono ; e stonano.

IV.

Un'umanità, questa di Moretti, triste, squallida nella sua rassegnazione. Attorno alle donne, a queste creature destinate a soffrire, a tacere, a sparire, nella loro umiltà e nella loro dolcezza, gli uomini di Moretti si muovono franchi, certi dei loro diritti, violenti talvolta, spesso noncuranti e ignari, sempre spinti dalle necessità dei loro istinti e dei loro interessi, senza aver coscienza (o con la volontà segreta di non averla) del dramma che provocano nell'intimo della donna, della vita che soffocano e distruggono. Nemmeno potrebbero dirsi *cattivi*, questi piccoli tenaci

uomini di Moretti; se ad esser cattivo occorre dav vero aver la coscienza del male che si provoca e del bene che si rifiuta e si nega. Se guardiamo, da un romanzo all'altro, confrontando, vediamo che le linee essenziali si ripetono come parallele: variano i motivi, la gradazione, la intensità; ma Moretti resta liricamente fedele a se stesso. Ogni volta addossa a una sola creatura (una donna) tutto il peso del dramma: ch'ella lo chiuda in sè, lo viva e ne muoia lentamente, nel suo segreto. Guendalina, Barberina, Cristina, Giannetta, Mimma, sono pallide sorelle in una sorte comune. Il processo è lento, ma inesorabile: è una marea montante di annotazioni, di particolari, di inezie, di sottolineature: un seguito di piccoli sacrifizii, di tristezze, che assediano una vita fino a stringerla e a sacrificarla intera. Non il dolore uno e grande: il dolore che schianta da solo una vita: sono invece minute noie, stanchezze brevi, piccoli dolori che si ripetono, si aggiungono, intristiscono l'anima: solo dopo, se riguardiamo alla sorte compiuta della creatura sacrificata, ci accorgiamo che il dolore eterno del vivere forse non è che il ripetersi, il sommarsi di piccole infinite tristezze.

E come sostanzialmente non variano la posizione e la sorte dei personaggi di Moretti, così in lui non variano mai veramente ambienti e paesaggi. Si resta sempre nel grigio della provincia romagnola: i paesi di Moretti, i suoi «interni» sembra di saperli a memoria: orti sotto la pioggia, soli pallidi, canali popolosi, tinelli, «salotti buoni». Quando i suoi personaggi viaggiano, invece che la realtà, sembra che le parole

ripetano le vedute di un album di cartoline illustrate. L'arte di Moretti non conosce realtà vera di natura, fuori della sua provincia.

E qual'è la morale, quale la filosofia (poichè ogni poeta o romanziere, pur esso, ne ha una) che si può ricavare da questo triste mondo provinciale Dal circolo chiuso della loro tristezza, del loro sacrificio, come si riscattano Barberina Guenda Giannetta o Mimma? Piegandosi su sè stesse, rassegnandosi, accettando in silenzio il sacrificio e il dolore. Ma in quello che fino ad oggi è il romanzo più significativo e completo di Moretti — ne *La voce di Dio* — questa morale si avvalida anche del suo contrario, ha la sua riprova: la ribellione di Cristina miseramente fallisce; e più triste è la fine della donna. Ha ragione dunque la vecchia serva (la Menghinina) che alla piccola padrona che vuol ribellarsi e godere la vita, ripete (la «Voce di Dio») le parole del dolore, del sacrificio e della preghiera. Se oggi in questo tema non fosse facile, e quasi inevitabile, l'equivoco, direi che la morale di Moretti davvero è religiosa e cristiana. Pensate alla religiosità di Jammes, o anche meglio di C. L. Philippe; dove è implicita e non dichiarata.

V.

I difetti, le manchevolezze più gravi dello scrittore — non in questo o quel romanzo; ma in genere in tutta l'arte sua — sono inerenti al metodo, e addirittura

direi alla tecnica dell'arte. Quel narrare i fatti, quel condurre le psicologie dei personaggi, non con una linea evidente di sviluppo e di progresso, ma dall' interno, attraverso un' infinità di particolari, di variazioni, di sfumature minute, spesso dà l' impressione di una psicologia che si guarda allo specchio invece di svolgersi, di una storia che si pesta i piedi invece di progredire. È allora che tornano a insistere, stonando, quei vezzi, quelle grazie un po' false, quelle compiacenze infantili di un tempo, intorno ad argomenti, a motivi, a pretesti che ora, meno di prima, possono sopportarli. È in questi punti morti che si attardano molte pagine di *Guenda*, e di *Nè bella nè brutta*. Gli altri romanzi, *Il sole del Sabato ; La voce di Dio, I due fanciulli*, in maniera più decisa, con un taglio più rapido, sviluppano una materia ch'è già di per sè più drammatica e stringente.

Ma quando non divaga in oziosità, questo procedere per particolari e variazioni, conduce il lettore nel centro e nella commozione del dramma, senza ch'egli se ne accorga ; e, per ciò, tanto più commosso e convinto.

Da questi punti d'arrivo, frequenti nell'opera di Moretti, si pensa alla maggiore efficacia che potrebbe ottenere quest'arte — già così nobile — s'egli volesse contenerla e concentrarla in caratteri più precisi e essenziali. Traducendo questo desiderio in termini di *stile*, si desidererebbe talvolta che Moretti, invece di *stendere* e di *lasciare* le sue pagine, le *scrivesse* e le *fermasse* di più ; che si mostrasse più difficile con se

stesso. (Le pagine di Santino che entra nel collegio di Urbino, potrebbero essere, a lui stesso, un esempio). E non gli si chiederebbe così un maggior rigore, o peggio, una difficoltà di scrittura : ma un'esigenza più stretta di *stile :* una scelta, una sorveglianza più severa di fronte alla vita delle sue creature, e alle parole dell'arte sua.

Ada Negri.

Ada Negri ha scritto il suo libro più bello: un libro finalmente semplice, e pacato: l'umile racconto di una vita che comincia....

Chi conosce la storia ideale di questa scrittrice, sa che la conquista d'oggi è meritata. Pochi dei nostri scrittori celebri hanno avuto quanto Ada Negri il coraggio di staccarsi dalle forme già sicure e pacifiche della propria fama, per cercare e ottenere di più.

Per molti, il «superamento» di se stessi, il «travaglio» il «tormento» o addirittura il «dramma» dell'arte — formule molto correnti qualche anno fa — restaron sempre.... formule; frasi destinate a coprire il più delle volte l'inconsistenza e l'insoddisfazione intima: incertezza o vanità: o erano addirittura nuvole, che nell'intenzione di chi le soffiava, dovevano dare un aspetto di alta montagna e di pericolo a un terreno in realtà anche troppo piatto e comune. È facile che il buon pubblico, in un primo tempo, rimanesse, anche lui, impigliato nel pathos di questi drammi senz'uscita: più tardi deve essersene stancato; e, ormai, può darsi che preferisca, senz'altro, gli scrittori senza

« dramma » : o almeno quelli che il loro tormento, la loro volontà di «superarsi», il loro «travaglio» non ce l' impongono, ogni volta, allo stato programmatico o gestativo ; ma ogni volta lo risolvono, bene o male, come possono, nell'arte del loro ultimo libro.

Anche Ada Negri soffrì un po' questo male. Venne un giorno che ella si sentì insoddisfatta di quella poesia — un po' facile, anche se non priva di efficacia, nelle antitesi e nelle movenze — nella quale avevano trovato la loro espressione, o piuttosto il loro suono, le ribellioni della maestrina socialista; e presto non la soccorse più neppure la grazia andante dei primi canti materni. La vita della donna s' induriva in nuove esperienze, la sua anima s'allargava e si arricchiva in nuovi dolori. Questo Ada Negri ci diceva ; e questo noi sentivamo vero. Ma da questa sofferenza di vita, la sua poesia per molto tempo non sapeva cavare che forme incerte, generiche, estetizzanti : la sua inquietudine, la sua ansia di umiltà, il suo ardore di devozione, troppo volontieri si atteggiavano nei rilievi di una falsa plastica ; o pretendevano a vaghe allusioni simboliche ; o andavano in caccia di maiuscole e di astrazioni. L'equivoco riusciva ogni volta tanto più sgradevole e urtante, per il fatto che lo vedevamo formarsi, e sovrapporsi a un sentimento vero, a una passione sofferta. Ma invece dell'umiltà si ripetevano in quelle pagine i gesti dell'umiltà, del dolore e della devozione ; ne vedevamo più spesso gli atteggiamenti e le compiacenze esterne, che non ne sentissimo lo spirito e la poesia.

E tuttavia alcuni accenti schietti e diretti, fuori di *gesto* e di letteratura (ne trovammo, l'anno scorso, anche nel *Libro di Mara*) non lasciavan dubbio sulla sincerità di questo dolore. Già prima, la voce della Negri aveva trovato un tono più diretto e vicino al suo intimo spirito, quando ella aveva specchiato sè, il suo dolore e la sua pena, nel cerchio chiuso di alcune immaginarie vite di donna : invenzioni intimamente autobiografiche : e nacquero allora *Le solitarie*. Le pagine di questa *Stella mattutina*, (Ed. Mondadori ; Milano, 1921) si legano ora a quelle : ma si affermano in una perfezione di semplicità e di tono, che la Negri non aveva ancora raggiunto.

« Io vedo — nel tempo — una bambina ».

Dietro questo tenue velo di pudore che conferisce a volte una grazia timida e quasi incoraggia il racconto — la Negri ci narra i primi anni e l'affermarsi della sua giovane vita. I dati esterni del racconto sono pochi e di poco conto. La bambina comincia a vivere nella portineria di un grande palazzo signorile con la mamma e la nonna. Comincia di lì a osservare gli altri e a sentire se stessa : le bimbe coetanee, figlie dei padroni ; il grande giardino di cui ella è regina ; la strada. La sera, corre ad aprire il cancello, quando la carrozza dei signori torna dal passeggio : e ciò ogni volta, e sempre più, le dispiace. Più tardi, a notte, la voce della mamma che legge forte alla nonna, in portineria, i *Tre*

moschettieri, o *Angelo Pitou* (la piccola ascolta dal suo lettino buio, dietro la tenda) dà i primi brividi alla sua fantasia.

E così un po' alla volta, la vita di Ninin si allarga: la piccola impara a conoscere e a giudicare; già sa soffrire, zitta, nel suo cuore: muore la nonna, la mamma si fa operaia a una fabbrica, Nani, l'irrequieto fratello, così diverso da lei, cresciuto in paese presso uno zio, si sposa, a diciassett'anni. E poi la scuola, il primo senso della poesia, la fanciullezza, i primi turbamenti della piccola donna. Muore all'ospedale, tisico, il giovane fratello vagabondo. Un giorno la mamma torna dalla fabbrica ferita a una mano.... Sono segni semplici, motivi qualunque, sui quali, quasi da un sostegno all'altro, si sviluppa, nel ricordo, e cresce la vita della piccola Ninin.

Una fanciullezza qualunque: o, almeno, come tante ce ne sono state e come ce ne saranno.... Ma non è la traccia esterna che può aver significato in un libro come questo. Importa piuttosto vedere, importa sapere, come, con quale spirito, con quale attitudine di poesia, Ada Negri, donna, e provata dalla vita e dal dolore, si volge, guarda (in Ninin) se stessa bambina. In questo libro c'è una specie di obiettività casta e dolorosa: quell'infanzia di Ninin è vista con occhio che non si vela, e che non vorrebbe neppure commuoversi. Sembra che, attraverso il tempo, la donna persuada oggi la bambina di allora a vivere tutta la sua vita, accettandola com'è: senza esaltarsi e senza abbattersi. Niente dev'essere sfuggito, e niente forzato: non il dolore, non la tristezza, neppure il male proprio o quello degli altri....

Questo spirito di accettazione e di forza, questa fermezza di fronte al dolore, non si manifestano più con quelle forme di esaltazione, e con quegli atteggiamenti di sacrificio — un po' esterni, e talora quasi decorativi, di cui la Negri si compiaceva un tempo. Nelle pagine migliori di questo libro, la forza e la volontà sono anzi contenute in uno spirito di umiltà rassegnata. Talora si direbbe che la Negri abbia persino paura di dir troppo, di dir di più, intorno a Ninin; di turbare, svisare con le sue parole di donna grande, la pacata bellezza di quella giovane vita di bambina, che a poco a poco allarga l'anima e la coscienza sugli uomini e sulle cose del mondo.

E gli uomini e le cose, e certi aspetti del paesaggio stesso di Lodi, acquistano questo tono di accettazione rassegnata e silenziosa. Quando la piccola Ninin va dalla nonna morta.... «la ritrova quieta e composta come sempre, con il viso impassibile incorniciato nelle trine della più bella cuffietta: solo, non ha più rughe, tien gli occhi chiusi, *e non fa la calza*: ma incrocia le mani sul petto, e con esse prega.... ».

Oppure: «La piazzetta dinanzi all'ospedale non ha che radi passanti: case chiuse, persiane chiuse, erba fra le pietre, gialliccia, bruciata dal sole. Qualche panca sulla quale sedere e sognare. Si direbbe che il silenzio vien dalle cose, e che le poche voci degli uomini

non riescono a turbarlo. La facciata trecentesca della chiesa di San Francesco, raccolta in nuda purità, chiude la piazzetta con il segno di Dio ».

Ma le citazioni così frammentarie hanno necessariamente un tono di compiacenza e come di sottolineatura, dal quale invece tutto il libro rifugge.

Vorrei poter citare intere le pagine che dicono lo sgomento, il terrore umano della bambina, per l'Adda in piena ; o, anche meglio, quelle che narrano di Nani, il fratello morto solo all'ospedale.

Certo, non in tutte le pagine la Negri mostra un'eguale certezza, raggiunge una stessa perfezione. A volte l'occhio suo, che vorrebbe esser soltanto fermo e pacato, *assume* quasi la fissità della disperazione: più che la verità, più che la semplicità, sentiamo allora la sua *volontà* d'esser semplice e vera. C'è anche un momento nello sviluppo del libro in cui la psicologia della piccola Ninin si arresta : invece di svolgersi, si ripete ; semplicemente si applica sui casi e le occasioni che si presentano. Séguono due fiabe riferite secondo lo sviluppo ch'ebbero nella fantasia della fanciulla.... Ma son lì piuttosto a ingrossare il volume, che a continuare il libro. La storia vera di Ninin riprende solo col ritorno della madre ferita dall'opificio : un episodio della sua fanciullezza che ora soltanto (la Negri ricorda da sè la poesia d'un tempo : *Mano nell' ingranaggio....*) ora soltanto, nel dolore d'oggi, ha

potuto trovare il suo accento di verità. La scrittrice si meraviglia al confronto e si domanda : « Perchè ? ».

In verità la Negri aveva già risposto da sè alla domanda : nell'umiltà e nella verità di questo libro, il suo dolore umano ha raggiunto finalmente il riposo dell'arte.

Domenico Giuliotti.

Bianco o nero, gentile o cristiano, chierico o laico — ciò che più importa di uno scrittore non è la carta della sua fede.... Può darsi che da principii cattivi, da intenzioni malvagie, da estetiche false, escano al dunque prove buone e oneste; come è certo che da propositi giusti e da argomenti eccellenti abbiamo visto nascere, non di rado, frutti mediocri o peggio.

Non è dunque la teorica — un po'azzardosa ed estrema — di Domenico Giuliotti, che ci spaventa. Prima dell'opera, il Giuliotti ha involontariamente emesso un programma. Attraverso una piccola antologia di scrittori cattolici francesi del secolo scorso, il Giuliotti ci dette, tutt'insieme, l'estratto della sua morale della sua religione e della sua estetica. Nella storia, De Maistre; nell'arte, Balzac; nella mistica, Hello; in eloquenza, Lamennais; nella critica, D'Aurevilly; in polemica Veuillot e Bloy: sono questi i maestri che riconosce il Giuliotti. Che è quanto dire: la reazione nella storia; l'inquisizione in politica; il boia in piazza; e infine — se non si sbriga a convertirsi — la morte, col peccato, del peccatore.

Lo so: fino ad oggi il tipo corrente del cattolico è stato un altro. Libero, chi vuole, di preferire ancora quel cattolico che, continuando senza fatica la fede dei suoi antenati, (il Giuliotti s'è convertito dall'anarchia solo qualche anno fa) è più sopportevole e bonario: tra i sacramenti, conosce la confessione; tra i regni d'oltre tomba, non dimentica il purgatorio; e, per i tanti che non riescono neppure a peccare, per parte sua sarebbe disposto ad allargare ironicamente i confini del limbo....

Il cattolicismo, nella sua unità, assomma così vasta esperienza storica, che sembra davvero che ci siano diversi modi di essere cattolico. E certo (in arte, almeno) son tutti buoni. O se proprio si vuole una prova, la migliore, in religione come in arte, è ancora quella delle opere.

Riconosciuta per buona l'estetica — che è poi una cosa sola con la morale e la politica — del Giuliotti, non ci resta che controllarla alla prova, per le pagine di quest'*Ora di Barabba*, pubblicato dal Vallecchi di Firenze.

Il libro è una specie di diario polemico dell'autore, negli anni della guerra. Il momento è buono: teoricamente, la guerra può essere riguardata come il crogiolo dove si sono fusi a un tratto tutti gli ideali di una società materialista, democratica e irreligiosa. Uno scrittore cattolico (specie di quel cattolicismo che piace al Giuliotti) vi poteva trovare davvero la materia dolorosa e tremenda, buona a costruire le bolgie e i gironi del suo inferno. Bisognava ficcar le braccia nel groviglio, impadronirsene, e rovesciarlo con un colpo di logica cristiana: ne sarebbe nato come un giudizio universale, necessariamente provvisorio e arbitrario, ma nel quale ciascuno avrebbe trovato intanto la sua pena e la sua condanna.

Il Giuliotti invece, pur mostrando gagliarde muscolature, ha preferito restare al margine: la sua ira, il suo sdegno, le sue condanne, nel diario si scagliano su episodii, fatti, e figure accessorie.

Il francescanismo di maniera, la pornografia letteraria, l'ateismo democratico, il cattolicesimo equivoco degli scrittori mondani, le intrusioni massoniche, i compromessi politici dei cattolici, la propaganda di guerra dei cappellani — volta a volta attirano l'ira del Giuliotti, il suo sdegno, e, a palate, le sue male parole. Ma questi o simili argomenti fanno appena a tempo ad affacciarsi nel diario attraverso un piccolo episodio, un incidente, magari soltanto il ricordo di un nome, che, apparsi, spariscono; rovesciati subito dai colpi di un'eloquenza sdegnosa e irata, sempre pronta, sempre uguale a se stessa, e sempre al diapason. Sono periodi ben pesati e sapienti — nonostante un'apparente sprezzatura — nei quali l'invettiva, lo sdegno e l'ira, conoscono bene i modi e le espressioni di quella lunga polemica toscana che, dall'Angiolieri va all'Aretino e dall'Aretino sale fino a Papini. La speditezza e l'improvvisazione polemica nel Giuliotti sono soltanto apparenti; in realtà le sue prose accu-

sano studio e bravura ; sono gremite e rosse di parole come melagrane. Colpi così maestri, vi fanno pensare più a una sala da scherma che a un duello vero. E insistendo tanta abilità, ne nasce al lettore una specie di diffidenza che potrebbe anche terminare con la stanchezza.

Perchè possiamo partecipare a uno stato d'animo estremo — come l'ira la collera o lo sdegno — occorre che noi lo si sia prima seguìto nel suo formarsi, lo si sia accompagnato nel suo crescere fino all'esplosione. Occorre, insomma, anche qui, una documentazione psicologica.

Lo sdegno del Giuliotti l'incontriamo invece ogni volta al punto massimo. Astratto e programmatico, è lì dietro, sempre pronto : sotto la pressione di un'occasione o di un pretesto, scatta a ogni principio di pagina come il babau di un giocattolo. Spesso, e per forza, quest'ira è sproporzionata : vi sono episodii, figure, o mezze figure della vita che si sgonfiano solo a bucarle al punto giusto con uno spillo : se ci si spara su con un mortaio nasce il finimondo ; ma, sparito il fumo, il bersaglio è al punto di prima. Checchè dica il Giuliotti, Mario Mariani non è l'Anticristo ; non ogni canzonettista all' Eden è Messalina ; e Lorenzo Stecchetti (di cui qui si commenta la morte) non fu precisamente Erode. Anche l'uso dell'insulto, dell'invettiva, delle male parole (che molti vorranno rimproverare a questo scrittore cattolico) può essere strumento efficace e, come tale, artisticamente legittimo della polemica ; ma a patto che ne sia fatto impiego discreto ed ac-

corto. Urlare continuamente, è come parlare sempre sottovoce.

Può darsi che, in religione, il Dio-irato, il Dio-giustizia, il Dio-terribile che il Giuliotti contrappone al Dio-buono, al Dio-mansueto, al Dio-comodo di molti cattolici, sia anch'esso una diminuzione della divinità ; è certo poi che in arte la *forza* programmatica del Giuliotti non è molto diversa dalla programmatica *dolcezza* degli altri : entrambe hanno in comune il vizio della *maniera*.

Il polemista cattolico che più vien fatto di ricordare, leggendo questo diario — Léon Bloy —, nemmeno lui andò immune da questa colpa. E tuttavia, oltre a quella forte, il Bloy ebbe altre corde alla sua lira : basterebbe ricordare le figure dolorose dei suoi romanzi, e gli episodii di carità e di preghiera nei suoi diarii. In letteratura, il cattolicesimo del Giuliotti non conosce invece nè carità nè preghiera. Senza dire che la sua polemica ringhiosa, il Bloy l'esercitò a Parigi — dal '70 al '14 — investendo figure europee di primo piano, atte a sopportare i grossi calibri e i grandi fendenti meglio delle mediocrità gracili e incerte che il Giuliotti sceglie dalla nostra vita pubblica d'oggi.

Lo scrittore di questo diario, insomma, ci sembra minacciato proprio da un pericolo di *letteratura* ; se è letteratura ogni sforzo verbale che supera il pensiero e la commozione, o che magari s' illude di crearli, col suo agitarsi, invece di limitarsi ad esserne la veste più

semplice e giusta. Se ci occorresse una riprova, il Giuliotti stesso s' incarica di fornircela.

Lasciata da parte la polemica vuota, basta che la sua attenzione si posi su di una realtà singola, su di un fatto particolare, su di una persona vera, — ed ecco che la sua foga verbale si argina, che il suo sdegno teorico diventa commozione; la polemica si rinsangua, si precisa, e tocca il suo fine. Leggete, nel libro, tutti i « Fatterelli »: qui il colore non è più soltanto rosso-fuoco o nero-seppia: sa i risalti delle ombre e le necessità dei riposi. Le parole non rovesciano e non affogano più le cose sotto la loro irruenza: si limitano a esprimerle, pure atteggiandole a quel modo che corrisponde alla volontà, alla passione dello scrittore. Le pagine della « Notte di Natale » si chiudono in una piega di malinconia e in un'amarezza veramente religiose ed umane. Le leggi dello spirito sono unitarie e assolute: dove il cattolico, toccato dal dolore e dalla tristezza degli uomini, si piega alla carità e ci si mostra più attivamente religioso, a quel punto anche lo scrittore raggiunge l'arte.

Ugo Ojetti.

Finita la guerra, non c'è stato, si può dire, scrittore che non abbia voluto comparire, dinanzi agli antichi e nuovi lettori, con qualche segno di novità.

E non parlo, naturalmente, dei toccati dalla Grazia e dei convertiti; se in essi la buona volontà umana fu superata dalla misericordia di Dio....

In anni, come questi, di modi spicci e sbrigativi, abbiamo perso ormai anche il senso della meraviglia.... Ma scrittori alla mano e « buoni figlioli », èccoli a un tratto diventati autorevoli e imperiosi; i futuristi ora dan mano alle *rettoriche* e alle sintassi più severe; e guai a chi falla; battono la bacchetta sulle dita, peggio che nelle vecchie scuole dei preti; scrittori democratici, già depositarii autorizzati dei « sacri principii », ora volgono occhi languidi all'autorità lontana della Santa Alleanza; impressionisti e pittori, sono diventati mèntori e guardie civiche; critici che furon difficili e scabrosi, affrescano romanzi e novelle a tutto braccio; i levantini e i metèci si richiamano alla tradizione e fissan le regole del nazionalismo stilistico; e Podrecca, smesso l'*Asino*, è andato addirittura in

America a tesser l'elogio di Santa Romana Chiesa..
E passa.

In un primo momento, anche Ugo Ojetti — uno scrittore che già da tempo sembrava definito in un suo discreto scetticismo — fu sensibile al nuovo tempo. Finita la guerra, lo vedemmo occupato, nella eterna piazza d'armi della letteratura, a conciliare i vecchi e i nuovi; primo del vecchio esercito regolare, andò incontro, un po' ironico e un po' premuroso, all'avanguardia degli irregolari; i quali, fatte, a profitto e a spese proprie, scorribande ed esperienze, aspiravano ora a rientrare nelle file più sicure. Ufficiale di collegamento — Ugo Ojetti sembrava essersi investito della parte («facciamo dunque anche quest'ultima pace!»); ma il fervore certo non era tanto che dentro di sè Ojetti (scettico) non si godesse a modo suo la bella festa.

È sua, e memorabile, l'immagine circolare della pista, per cui i corridori più lenti finiscono fatalmente per trovarsi all'avanguardia. «La *Civiltà cattolica* tre mesi fa s'è trovata alle spalle Giovanni Papini che correva, le chiome al vento, le braccia aperte in croce. L'Accademia di San Luca s'è sentita alla nuca marmorea il soffio di Carlo Carrà che gridava Canova. Isidoro del Lungo e la Crusca, pur badando a non voltarsi, hanno trasalito a sentirsi «serrati sotto» da Cardarelli e da tutto il pattuglione della *Ronda* in divisa».

Che cosa si può obiettare? Che tornare a una posizione dopo aver compiuto un giro di pista, è diverso,

intimamente diverso, dal non essersi ancora staccati di lì; e che la vicinanza tra vecchi e nuovi classicisti, tra vecchi e nuovi accademici, tra gli abitudinarii cattolici di ieri e quelli irrequieti di oggi, è una vicinanza più di gomito che di anima, più di lettera che di spirito. Coinquilini; non amici.

Aspettiamo un po', e forse vedremo più chiaro. Può darsi che gli irregolari di ieri siano tornati oggi alle posizioni dei regolari, ma soltanto per smantellarle meglio, dall'interno, dopo averle minacciate e picchiate invano da fuori.

E lasciamo stare i cattolici, i quali ragionevolmente non dovrebbero aspirare a nessun progresso; ma, dove è possibile andare avanti, può darsi che rinsanguare con le esperienze nuove e le nuove fatiche, la scuola, l'accademia, la tradizione, per chi ne abbia le forze, sia il mezzo giusto per progredire davvero....

Per conto suo, Ugo Ojetti, avviato il «collegamento», si è ritirato, contento, nella sua vecchia posizione di scrittore marginale, ironico e intelligente. Non aveva, d'altronde, nessuna buona ragione per abbandonarla. In vent'anni di lavoro, tra il giornale e il libro, Ojetti aveva saputo mantenere il suo posto, conservare la sua fisionomia, con una libertà, una scioltezza, un garbo che molti dovevano invidiargli. E restò sempre fedele a se stesso.

Invece di tentare esperienze problematiche e lontane, e allargare, magari per forza, i confini della sua arte, subito dopo le prime prove, Ojetti pose tutto

il suo ingegno, applicò la sua fatica ad essere, meglio che poteva, ciò che la natura gli consentiva di essere: scrittore piacevole, osservatore giusto, uomo di spirito e d'esperienza (e non si dice soltanto di libri). Fra l'arte e la vita — scrittore insomma, di una razza che oggi è scarsa; e forse da noi non fu mai abbondante....

Lo ritroviamo tal quale nell'ultimo libro. Per scrivere *Mio figlio ferroviere* (Milano, Treves; 1922) Ojetti — che in anni lontani, accanto a D'Annunzio, si era provato anche lui in romanzi coloriti e mondani — questa volta non ha innalzato impalcature nuove, non s'è imposta una disciplina insolita. È rimasto attaccato a quella che è la natura più sua, la sua più certa vocazione di scrittore: ha continuato le sue pungenti cronache d'ambiente; ha seguitato a disegnare tipi e macchiette, col giuoco bilanciato di lievi morali e di ironie, alternando tratto tratto casi e leggère avventure d'amore. L'uomo di mondo, così, ha dato una mano al novelliere, ed è nato un libro che porta disinvolto il nome di *romanzo*; anche se, con diritto uguale, potrebbe esser detto cronaca, storia, racconto breve, novella lunga, o quel che volete. (Dicono che Ojetti non si picchi di crocianesimo; ma ecco che all'abolizione dei generi letterarii, in pratica, ci sta anche lui....).

Chi tira il filo di questo romanzo è il dottor Maestri, da un terzo di secolo medico condotto in una piccola

città dell' Italia centrale; dipana il filo dalla matassa imbrogliata della vita italiana di dopo la guerra, come la vede intorno a sè, nel suo paese, e l'aggomitola piano piano attorno alla sua mediocre natura di buon borghese scettico e stanco. Il motivo dominante, il centro, per questa cronaca della sua vita, glie l'offre il figlio Nèstore (l'uomo dei tempi nuovi), il quale, tornato appena dal fronte, preferisce all' Università la scuola dei ferrovieri; di borghese che era ed è, vuol divenire proletario; e riesce presto a buona fortuna negli organismi di classe e nella politica.

Che cosa avvenga in questo libro — protagonista, o semplice spettatore, il «figlio ferroviere» — non starò a dire; lo sa presso a poco chiunque ricordi le cronache, non tutte allegre, degli ultimi anni, a guerra finita; e sappia riportare quei casi, avventure, bei tipi, e brutti tipi, nella deformazione della vita provinciale; dove le idee, le figure e gli atteggiamenti che altrove, belli o brutti, sono grandi, o magari soltanto grossi, costretti invece, nel piccolo, al controllo personale e continuo di tutti, assumono volontieri l'aspetto del ridicolo e del grottesco. Deputati e capilega; prefetti e canonici; fascisti e preti; il Re e don Sturzo; e poi la compiacente moglie del sindaco, la fidanzata del tenente in guerra, qualche tipo, alcune «macchie» e macchiette, si muovono vicine o lontane nel raggio d'osservazione del dottor Maestri, che s'illude di assistere davvero ad una trasformazione sociale, — all'*avvento*, diremo anche noi, *del proletariato al potere*. E la fortuna del furbo Nèstore intanto

galleggia sicura, sulle nuove acque del mondo piccolo e grande. Finchè anche il dottor Maestri, rifatto coraggio, aiutando il fascismo, s'accorge che tutto ciò non è vero, che gli uomini sono e saranno sempre gli stessi, da potersi dividere tutti in due categorie : borghesi (ossia proprietari) e aspiranti borghesi. Chè Nèstore, durante la milizia sovversiva, neppure lui si è scordato di mettere da parte il suo grúzzolo ; finito il ciclone, eccolo che torna al paese, borghese nuovo, accanto al padre, borghese vecchio....

E non dimenticherò certo l'ottima signora Cencina, la giovane ed avvenente moglie del sindaco, che fiuta e presente i tempi meglio di tutti : si prende per amante il proletario Nèstore, nell'ora rossa ; ma non risuonano ancora i primi *alàlà*, che lo lascia per un colonnello (giovane) dei bersaglieri....

Ma per capire con quale spirito sia rappresentato questo mondo in subbuglio e in assestamento, bisogna veder meglio e più chiaro nel carattere del dottor Maestri.

Sulle prime, il dottor Maestri può sembrare un saggio scettico, alla France : egli stesso ricorda una libresca burla di uno zoologo del suo paese, nel testamento del quale, aperto cinquant'anni dopo la morte, si trovano saporite definizioni.... zoologiche dei suoi illustri contemporanei : e il dottor Maestri scrive le sue memorie, anche lui, perchè abbiano il loro lettore cinquant'anni dopo la morte.... Medico, il dottor Maestri cita volentieri Ippocrate che lasciava la cura dei mali.... alla natura. E poi : « Pirrone aveva accompagnato Alessandro nelle sue conquiste e inventò lo scetticismo quando vide Alessandro morire e il suo impero sfasciarsi ». Così (è sottinteso) il dottor Maestri....

Ma no : quest'immagine, librescamente simpatica, dello scettico integrale, che trova nella vita soltanto le ragioni per negare la ragion del vivere (e vive), presto sparisce. Lasciamo stare Pirrone che non scrisse nulla : ma il dottor Maestri non è stato neppure alla scuola letteraria dell'abate Coignard. Scettico, sì, sembra ; ed egli stesso ama dirsi tale ; ma il suo è uno scetticismo alla mano e immediato : non tocca la sostanza, si contenta di rilevare le apparenze contraddittorie, o soltanto buffe, ridicole della vita. Date tempo, e lasciate che il racconto si svolga, e che il fascismo venga ad aiutare la palingenesi borghese ; e vedrete che lo scetticismo del dottor Maestri non aspettava altro che l'appoggio di qualche prosperoso bastone, ed èccolo convertito alla fede.

Lo scetticismo del dottor Maestri, insomma, resta, per lo più, nominale e generico ; ogni volta che egli riflette e considera le cose del mondo sulle generali, la saggezza scettica gli consiglia l'indifferenza, la sopportazione, e (fiore d'ogni scetticismo) il sorriso. E sono queste le più gustose e spiritose pagine del libro : quelle appunto che ci raccontano gli amori della signora Cencina, o schizzano la figura del capufficio alle ferrovie « anarchico costituzionale » ; o ci raccontano di Matteo, soldato-contadino e assessore, fornitore esimio di balie ; o dipingono il ritratto fisico

e morale del sottoprefetto: «Balzai in piedi. Egli restò seduto. Non l'avevo mai veduto dall'alto. Sulla nuda volta del cranio, sotto la pelle rosea e sottile che pareva seta, la sutura sagittaria si distingueva dente per dente, così nitida che pareva una lisca di pesce. E due pensieri per qualche istante mi occuparono: che il nostro sottoprefetto avesse in testa una lisca di pesce, e nient'altro; che, ecc.». Oppure questo scetticismo pelle pelle, trova il suo giusto giuoco, il suo equilibrio in piccole «morali», in rapidi «ritratti», in «caratteri» che, senza sembrare, rinnovano modernamente un genere letterario (per dire un nome solo, nostro e vicino, pensate al Gozzi) che da tempo non si ripeteva. Guardate le due paginette sulla *vanità*; e come finiscono: «se credessi negli spiriti, giurerei che le ombre dei morti sono le prime a rileggersi e a godersi ogni notte i loro veridici epitaffi, con eterna soddisfazione». Oppure leggete l'apologia dell'*imprevisto*; o le quattro pagine sul *carattere* (s'intende, sul carattere politico) *degli italiani*.

Il tono è giusto; lo scetticismo del dottor Maestri, qui punge e, convintissimo della inutilità della puntura, sorride. È in fuoco su ciò che vuole rappresentare.

Ma se invece si accosta ad una materia più scottante, lo scetticismo del dottor Maestri (dobbiamo dire quello di Ojetti?) fa come le lumache: ritira le corna e frigge; non ha forza di diventar satira (chè

la satira suppone una fede davvero); si contenta di un sorriso agrodolce; diventa beffa e caricatura. E in questo libro — ch'è il racconto di un preteso scettico, sull'ora che volge — tutti i tipi, gli episodii, i fatti che dovrebbero rappresentare l'ascensione (diciamo pure) proletaria, sono visti e ripetuti invariabilmente in un tono di beffa; spesso addirittura in un'aria di caricatura. Ecco il pranzo in onore dell'onorevole Mastriotti (con poco più, si arriva alla verità in grottesco della *Scampagnata* del Fucini); il bagno di latte di un capolega; i sovversivi di una trattoria di Roma spaventati dal báttito di un'automobile; il deputato comunista che bacia il piede di San Pietro perchè così esige la ballerina sua amante; e via via. Dal mezzo in giù, tutto il libro, appena può (cioè appena dalle considerazioni e riflessioni sul generico, passa a descrivere e a rappresentare il particolare) prende un tono di caricatura, di beffa, e direi.... di vendetta, che smentisce in pieno lo scetticismo del dottor Maestri. E non voglio dire con ciò che il socialismo che il dottor Maestri e noi, purtroppo, con lui, abbiamo visto, attraverso i suoi più visibili rappresentanti, in avanzata e in fuga in questi ultimi anni, non meriti, secondo giustizia, un trattamento anche peggiore. Anzi.... Ma è lo scetticismo, la saggia indifferenza, diremo, alla buona, la «filosofia» del dottor Maestri che qui, troppo evidentemente, perdono le staffe; spariscono e dan luogo a una polemica nascosta sotto forme o deformazioni caricaturali. Uno scetticismo meglio armato, rinunziando alla caricatura, si sarebbe

contentato della realtà; la realtà di sinistra e di destra, socialista e borghese; — l'uomo, insomma, nella sua eterna natura — e avrebbe continuato a sorridere e a corrodere a modo suo. Così, invece, quando il dottor Maestri, tra una caricatura e l'altra, si riposa (e sono, abbiamo detto, i suoi momenti migliori), e fa le sue ironiche riflessioni, e deduce le sue scettiche morali, noi sappiamo che dietro quella superiore apparenza, il bravo dottore il suo fiele alla don Abbondio, ce l'ha anche lui; e gli crediamo un po' meno....

Questa è la falsità psicologica del dottor Maestri; e poichè l'autore non mostra di avvedersene, e quindi non la rappresenta come tale, ma è convinto, anzi, pagina per pagina, di tracciare i segni di uno scetticismo e di un carattere conseguenti, la falsità psicologica diventa falsità e vizio d'arte. Può anche darsi però che il libro venga ad avere così, all'insaputa dell'autore, un significato sociale di più: e assuma un senso critico per lo stesso scrittore; rappresentando in una stessa persona (e il caso non è raro) uno scettico che non ha il coraggio di esserlo fino alla fine; e un uomo di fede che sa poco quale sia, e meno come convenga difendere, la propria fede. Nell'equilibrio di questa natura (e Ojetti lo sa) trova disinvoltura, facilità dialettica, piacevolezza, e insomma la sua giusta fortuna, il giornalista; ma vi trovano anche il limite necessario l'artista e lo scrittore.

Dicevo sopra che, nel limite suo, Ojetti, come pochi, impegna lavoro e volontà. Se la natura dell'uomo, dagli anni del *Conte Ottavio*, è rimasta press'a poco qual'era, lo scrittore oggi si mostra più pieno, più sobrio, più riposato; conosce meglio il gusto e la pazienza dello scrivere. Ce ne aveva dato i segni in prose a riviste e a giornali: ritratti di artisti, commenti alla vita, paesaggi.... Spesso questo Ojetti più letterato e più scrittore, si affacciava tra le righe rapide di una cronaca; e subito rientrava, quasi ad aspettare occasione e modo più adatti. E li ha trovati adesso, e ha saputo profittarne a pieno, nelle pagine del suo «ferroviere».

Umberto Saba.

Le poesie che Umberto Saba ha radunato in questo volume: *Il canzoniere*, 1910-1921 (Trieste, Via San Niccolò 30. « Libreria antica e moderna », 1921) non si devono leggere e considerare partitamente, una divisa e indipendente dall'altra; e nemmeno i dieci « gruppi » di cui il volume si compone, sono tra di loro estranei, e senza legame. Il titolo che potrebbe sembrar pretenzioso, risponde a verità: e col suo *Canzoniere* il Saba ci dà la storia continuata, per venti anni, della sua poesia; una storia di sviluppi e di richiami, di abbandoni e di ritorni; un'autobiografia poetica o un romanzo psicologico, intessuto delle intime crisi, dei dubbi, e delle lotte che il poeta ha dovuto impegnare e vincere con se stesso e con la sua vita, prima ancora che con l'espressione dell'arte.

Con due precedenti raccolte di versi, comprese ora in questo volume, il Saba godeva già considerazione e un nome modesto, ma onorato, tra i nostri giovani poeti; ebbene, oggi la sua figura ci appare assai più sicura e complessa, assai più spiccata, su questo panorama intero della sua poesia. Non solo negli ultimi

anni il Saba ha saputo fare assai meglio e più di quanto prima avesse fatto; ma il suo lavoro di prima, e che già conoscevamo, preceduto oggi dalla documentazione di poesie inedite e giovanili, se lo consideriamo in quest'aria d' insieme, nelle sue origini, nello sviluppo, nelle conseguenze, assume un significato più pieno, acquista un rilievo non sospettato.

Non sono molti i poeti che, radunando oggi, in un volume solo, la loro fatica di vent'anni riuscirebbero a dare quell' impressione di unità e di fedeltà a se stessi, che è invece certamente uno dei caratteri del *Canzoniere* del Saba. Quei giovani (o meno giovani) che fino ad oggi hanno ceduto alla tentazione di queste raccolte.... cicliche o totali della loro attività poetica, ci sono venuti incontro per lo più in veste d'Arlecchino. Gli studii personali dei varii momenti, il gusto passeggiero del giorno, l' influenza polemica dei gruppi, per non dire, senz'altro, gli imperativi effimeri e categorici della moda, assai spesso hanno presieduto all' ispirazione, (o alle ispirazioni), quando addirittura non l' hanno sostituita. Ma il più malevolo dei critici non riuscirebbe a negare al Saba il vanto di essersi mantenuto sostanzialmente uguale a se stesso, fedele alla sua direttiva d'arte, dalle prime poesie dell'adolescenza fino alle affermazioni mature di oggi. Questa fedeltà, questa costanza, non significano certo, per sè sole, una conquista d'arte, non sono necessariamente l'indice di un poeta; da sole bastano tuttavia a testimoniare un temperamento, un carattere, direi addirittura una natura e una *razza d'uomo* che, se è

nato alla poesia, ha già molti numeri per riuscire poeta vero....

Fin dai primi anni, il Saba ci appare quasi immune da ogni vicina influenza, da ogni eco letteraria recente. Appena nelle primissime *Poesie dell'adolescenza* è sensibile (*Quando riposerò nel cimitero — e una pietra qualunque....*) qualche accento della poesia del giorno: ma son quasi soltanto prove esterne e provvisorie di quella musica che il poeta cerca intanto nel suo segreto.... Presto l'unica influenza sensibile nei versi del Saba sarà petrarchesca e leopardiana; com'egli stesso accusa nella prefazione al *Canzoniere*. Ma, anche qui, il suo non fu mai studio o compiacenza letteraria, quali conobbero in gioventù poeti anche grandi: umilmente il Saba sentiva che al nascere e allo sviluppo della sua vena malinconica e riflessiva, giovava l'aria casta di quella poesia di dolore e d'amore. Non ne prendeva — come altri fecero — i soggetti, non ne ripeteva i modi o le parole: si contentava di derivarne in tono minore, al suo poetare, un decoro logico e sintattico, piano talora fino a riuscir sordo, ma che serviva a contenerlo, onestamente, nei suoi limiti e lo distingueva dalla facilità dei coetanei. Più che *cantare*, il Saba sembrava guardare e discorrere....

La malinconia dell'adolescenza, quel senso vago della morte che negli uomini riflessivi accompagna e quasi colora di sè il principio della vita, per lui non deviò, non si distrasse, come avviene per i più, alle

prime esperienze vere; anzi nel Saba, quella vaga malinconia, si approfondì, cercò la ragione di sè, divenne coscienza e tristezza.

È il dramma, si può dire, dei primi dieci anni del poeta.

Se oggi ne ricerchiamo i segni in queste pagine, vediamo che i due tentativi si svilupparono a un tempo, accompagnandosi: da un lato il desiderio di una poesia oggettiva, rinfrancata e fatta salda sulle cose (molti dei *versi militari*); dall'altro una tendenza dello spirito a ragionare e a riflettere poeticamente su se stesso. Questa tendenza sopraffà presto la prima: e la poesia insiste allora in modi ragionativi, pacati, quasi convinta di dover dare a se stessa una dimostrazione impossibile: (*La cappella*; *La fonte*; *A mamma*; *Fantasie di una notte di luna*; ecc.): sono accenti di tedio o di tristezza; nostalgie di una pace, di una serenità non godute; pacate parole di un amore, di un dolore che nacquero, già rassegnati, per ripiegarsi su se stessi le riflettersi. Chè questo è il carattere del poeta:

> guardo e ascolto, però che in questo è tutta
> la mia gioia: guardare ed ascoltare.

È già la sua regola. Quindici anni dopo il poeta a ripeterà al suo amore:

> io che le cose
> amo quali esse sono, e più non chieggo.

In un primo tempo, le due tendenze della sua poesia — quella riflessiva e ragionante e quella soltanto contemplativa — rimasero separate e distinte. In una poesia il Saba ragionava pacatamente la sua tristezza, la sua sorte, il suo vago dolore senza rimedio; in una altra, egli cercava di dar quasi ragione oggettiva di questo suo dolore, cogliendo alcuni aspetti del mondo esterno che gli si confacessero per simpatia o per contrasto. Oppure i due momenti — l'oggettivo e lo speculativo — si seguivano in una stessa poesia sotto forma di fatto e di commento; di esempio e di discorso; di costrizione e di libertà: (*Intermezzo della prigione*). Enunciata così, questa distinzione certo può riuscire più spiccata e soprattutto più volontaria di quanto in realtà non fosse; chè in realtà a ogni momento il Saba, come ogni poeta, tendeva alla sua unità espressiva e spirituale: quell'unità per cui un vero scrittore sa rendere un suo sentimento intimo attraverso un aspetto della natura (che solo apparentemente può essere detta *esterna*) con la stessa efficacia, o maggiore, che denunciandolo direttamente. Nel Saba il lavoro fu lento e faticoso; e forse, in questo *Canzoniere* completo, di questo lavoro abbiamo anche qualche esempio di più.... Ma fu disciplina coscienziosa e meritoria. Contro le apparenze e le forme esterne, (che così spesso riescono a far passare *il nulla* alla dogana della poesia) il Saba volle saggiare la sua poeticità sostanziale, esprimendola nei suoi limiti esatti, in forme e in andature prosaiche. Le cose delle sue poesie sono le umili cose della vita quotidiana; e proprio tra casa, strada e caffè; le donne non sono la *donna*, ma si chiamano, a volta a volta, come la realtà vuole, semplicemente Lina, Chia-

retta, Paolina. In un primo tempo, se ben ricordo, ci fu anche chi classificò il Saba tra i poeti *crepuscolari*. Un equivoco assai facile e spiegabile, da principio: ma poi fu facile vedere come le cose umili, le andature prosaiche che nei *crepuscolari* erano spesso vizi e mezzi di un nuovo anemico estetismo; civetterie; nel Saba invece erano soltanto volontà e coscienza di una poesia senza frasche, senza orpelli. Piuttosto che ai *crepuscolari*, la sua prosaicità poteva se mai chiamarsi a certi poeti ragionanti: a Campanella, a Browning.... A lùi, poesia potevano essere gli aspetti più normali, comuni di Trieste, la sua città:

A fianco dell'erta è un camposanto
abbandonato, ove nessun mortorio
entra; non si sotterra più, per quanto
io mi ricordi: il vecchio cimitero
degli Ebrei, così caro al mio pensiero,
se vi penso i miei vecchi, dopo tanto
penare o mercatare, là sepolti;
simili tutti d'animo e di volti.

Oppure la vista, e direi, l'esempio, di qualche creatura semplice. Vicino al piccolo Oddone, nato a Lucca

(e la Toscana è amara
di dentro, quanto in volto è più serena),

il poeta si sente senza pena. Guido, un bambino di Bologna, è strano, quasi enigmatico, nella sua semplicità; il poeta, a eccitargli la fantasia, gli parla di Trieste, di Tripoli....

e vedo irradiarsi in volto
Guido, che vuole andare, oh sì, ma solo
a Casalecchio, ove ha uno zio bifolco.

(Il poemetto è delle poche poesie del Saba che ricordino per qualche accento (*oh sì*) il fare pascoliano....).

Ma nessuna di queste umili creature raggiunge per me la perfetta bellezza del soldato Zaccaria, quando all'ospedale, ferito, ricorda la sua vita serena di ragazzo

Ma se in casa indugiava ai suoi lavori,
seco gli amici attendevano, o un suono
gli mandavano, acuto, dalla via.
Nè a feste andavan senza Zaccaria;
sì che di sè potè scrivere: *Io sono
un quore che conquista molti quori.*

Altra volta è un animale che richiama su di sè, e riflette la tristezza del poeta; un cane solitario che guarda immobile, e pare che in lui «passino i silenzi dell'infinito»; una greggia, che attraversa la città guidata da un vecchio pastore: «un Dio per te, popolo nel deserto»; un maiale, una capra....

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata;
sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.
Quell'eguale belato era fraterno
al mio dolore; ed io risposi, prima
per celia, poi perchè il dolore è eterno,
ha una voce e non varia;
questa voce sentiva
gemere in una capra solitaria.
In una capra dal viso semita,
sentiva querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita.

Un pessimismo, dunque, una tristezza senza uscita, senza risoluzione. Il Saba rifiuta a se stesso, fin da

principio e per sempre, il riposo di una fede; nè in altro modo spera di giungere a conoscere il perchè della vita e del dolore. Questa condanna, voglia o no, egli la porta nella sua coscienza, a ogni gesto, ogni atto; gli è presente e intima come una religione.

La biografia può aiutare.

Triestino e internazionale, figlio di cristiano e di ebrea, il Saba fa pensare a uno scetticismo cristiano fermato e approfondito, diventato insomma pessimista e religioso, per esigenza semitica. Che è infine, diversamente (da Weininger a Spire) la situazione comune degli ebrei scettici intellettuali.

Ma se il pensiero e la morale del Saba, così come egli li pone, non sono in sè suscettibili nè di soluzione nè di progresso, poeticamente invece egli è riuscito a risolverli, a condurli a perfezione, nella «serena disperazione» dell'idillio. Ha ottenuto ciò negli ultimi gruppi del *Canzoniere*: le poesie degli anni recenti: in molte delle *Poesie scritte durante la guerra*; nelle *Cose leggere e vaganti*; ne *L'amorosa spina*. L'amore che prima era soltanto malinconia fantastica, e poi si fece tristezza e passione, ora s'è risolto in una sensualità rassegnata e contenta: se Lina era ancora donna, con tutte le difficoltà e le minaccie che accompagnano questo nome; Chiaretta, Paolina sono soltanto un giuoco idillico di sensualità e di tenerezza.

> Far cattiverie, dir qualche sciocchezza,
> nulla è al mondo più bello; quasi dèi
> ci si sente. Ora, m'odi, o mia dolcezza!
> Forse un giorno diranno: «Ma chi era
> questa Paolina, che le fece Saba

> versi d'amore?» E penseranno ad una
> strana creatura, assai da te diversa
> fingendoti e da tutte. E tu, leggera
> e vagante, che pensi tu che ai vivi
> risponderei, se vivo io fossi? Bella,
> molto bella — direi — la Paolina;
> ma, per quanto ricordi, poco all'altre
> diversa, che Trieste fan diletta.
> E non aveva che la passeretta.

Qui Saba è arrivato a una perfezione leggera, da «Antologia». I due elementi, del suo spirito, il raginativo e il contemplante, ora hanno finito per compenetrarsi, per rassegnarsi uno nell'altro. Narri di sè, o dica d'altri, è ugualmente presente la «serena disperazione» del poeta. Il suo pianto, il suo riso, sono a un tempo, gioia e dolore. (*Mezzogiorno d'inverno*, per citare ancora, è una poesia esemplare di questo pericoloso equilibrio). Il suo spirito ormai sa contentarsi di niente; sparire e ritrovarsi nelle cose; nascondersi nel senso....

> Al tempo che ancor rara è sulla balza
> la verde erbetta,
> sui piè diritta all'arboscello s'alza
> gentil capretta;
> e spia se più non sono i rami bassi
> di gemme spogli.
> Ah foss' io una capretta e mordicchiassi
> altri germogli.

Gli basta, ora, una favoletta.

Certo è meglio in grado di comprendere, nel loro valore, questi *punti d'arrivo* del poeta, chi l'ha se-

guìto passo passo nel suo travaglio. Il Saba è di coloro che, ad esser compresi, han bisogno di creare intorno al lettore un'aria particolare; direi persino, un gusto particolare di lettura e di riposo. Finisce così per aprire un cerchio di suggestione nel quale non si sa sempre bene dove finisce la giustificazione psicologica, e comincia davvero l'affermazione, l'espressione dell'arte.

Tuttavia, anche nelle parti migliori, e più mature del libro, certe asprezze, o improvvise sciatterie nelle quali cade la particolare prosaicità del Saba (e abbiamo visto ch'essa è tutt'altro che priva d' intenzione e d'effetto d'arte), certi vani contorcimenti — urtano. « E nei giorni di festa se pur tanto — *v' ha di strano* che cerco il più deserto dei sobborghi »; « quante lagrime m'ero ribevute — alla salute del mio vile cuore »; « astuti greci che in sembianza ignari — *fanno tutto il commercio* con l'oriente »; « dove fanciulli giocano, il più sano — trionfar, *dar* tutti al più debole veggo ». E i compagni soldati partono per la mèta ignota « che dove fosse solo — Iddio sapeva; Iddio e il Maggiore »).

Cose brutte, decisamente. E, in genere, pur seguendo nella raccolta il suo criterio conseguenziario e dimostrativo, il Saba non avrebbe fatto male a saltare via via quei componimenti i cui motivi troveremo ripresi e perfezionati più avanti, in un tono sostanzialmente uguale. Il Saba ch'è naturalmente monotono, se non in varietà, ci avrebbe almeno guadagnato in snellezza.

Non importa. Com'è, in questo libro — come in pochi altri del nostro tempo — troviamo i segni di una poesia di vena, e insieme cosciente, volontaria; assolutamente libera dalle varie poeticità convenzionali e correnti. Se non sapessimo questa parola già accaparrata, diremmo anche che nel Saba troviamo alla fine i segni di una poesia « classica ».

Grazia Deledda.

I.

La critica italiana è ingiusta con Grazia Deledda. Non che le abbia mai sconosciuto i meriti — ch'eran grandi — o le abbia mai lesinate le lodi. Tutt'altro. Quanti esercitiamo l'allegro mestiere di indicare al prossimo leggente i libri contemporanei che ci sembrano degni di lettura, tutti, a unanimità, in patria e fuori (la Deledda è tra i nostri romanzieri più letti e tradotti oltre i confini) a suo tempo, con soddisfazione piena, abbiamo riconosciuto il valore di questa scrittrice.

D'altronde, eran facili e il riconoscimento e l'accordo. Artista vera, la Deledda fin da principio mostrò un carattere suo, spiccato e non confondibile. Costringendo la sua esperienza a un piccolo mondo limitato e ristretto — uomini e aspetti della nativa Sardegna — l'arte sua sembrò subito guadagnare in profondità, in tono, ciò che perdeva in varietà e in estensione. Una novella, un capitolo della Deledda erano riconoscibili tra mille. E non tanto per ragioni esterne e di *folklore*, che differenziassero i costumi o la parlata dei suoi

personaggi dai costumi e dal parlare degli altri ; chè in realtà la Sardegna della Deledda, assai più e meglio che l' isola della sua nascita e dell' infanzia, fu sempre un rifugio fantastico della sua poesia, una creazione del suo sentimento e dell'arte sua. La Sardegna reale fu soltanto lo schema, il pretesto di quest'altra Sardegna poetica e personale della Deledda. E tra le due Sardegne — almeno per l'arte — non correva nemmeno obbligo di fedeltà.

La Deledda possiede un mondo lirico così schietto e sicuro da poterlo proiettare esternamente creandosi una realtà per sè : possiede infine una facoltà di rappresentare, uno stile, e anche una tale coscienza del « mestiere », (nel senso laborioso e sano della parola) che se davvero studio e carattere fossero prerogative maschili, la sua arte di donna, di scrittrice, per venti anni sarebbe stata ben più maschia di quella di tre quarti dei correnti scrittori in calzoni.

Come pochi artisti, questa scrittrice da anni prosegue per la sua strada senza diversioni dovute alla moda, o ad altre ragioni del tempo. Si direbbe che le mode, le beghe, le polemiche letterarie d'oggi neppure la riguardino. E se qualcuno di noi dovesse indicare quali sono i testi letterarii, quali le letture e le simpatie della Deledda, credo che non saprebbe. E semmai, per certo suo largo sentire la vita degli uomini e la natura, invece che ai contemporanei, gioverebbe ricorrere a qualcuno di quei classici universali e solennissimi, di solito assai più nominati che compulsati dagli scrittori : la Bibbia, Omero e Shakespeare ; ai

quali, quasi a testi sacri, la scrittrice (come talora rivela) è rimasta fedele. Ma — secondo che le proporzioni impongono — rapporti di tal genere sono piuttosto morali e religiosi che letterarii. Insomma nella repubblica delle ultime lettere, la Deledda fa parte per se stessa. Dai suoi primi romanzi agli ultimi, non si è distratta forse neppure una volta dalla sua strada. Piuttosto che tentar il nuovo e il diverso fuori della sua natura d'artista, ella ha preferito ripetersi, affrontando con coraggio il rischio di riuscir monotona. Ma anche dove gli altri vedevano soltanto ripetizioni o variazioni di temi già noti, la Deledda, in realtà, esauriva le dispersioni coloristiche e ambientali della sua natura, e con una disciplina sopratutto di intensità, aggiungeva efficacia, conquistava un nuovo vigore psicologico e drammatico alla sua arte. Con espressione sommaria, potremmo dire che il *colore* della nativa Sardegna, un po' alla volta veniva mangiato dalla psicologia e dal dramma dei personaggi ; di ornamentali che erano, il colore, e l'ambiente dei suoi racconti, diventarono essenziali ; di veste si fecero anima.

I romanzi della Deledda persero in numero di pagine, e guadagnarono in efficacia : i personaggi furono ridotti al necessario : gli ambienti si espressero piuttosto nei gesti e nelle parole dei personaggi, invece che nelle descrizioni a lato. Sparì il côro ; e il senso che a lui era affidato, l'anima del suo commento, restarono impliciti come moralità, quasi ombra spirituale dell'azione e della materia, negli atti stessi dei personaggi.

E chi confrontasse oggi la Deledda di *La madre*, romanzo del 1920, o del *Segreto dell'uomo solitario* (1921), o de *La Voce di Dio* (Treves, Milano, 1922), con la Deledda del '12 o del '13 (e furon quelli forse gli anni più pieni della sua arte: *Colombi e sparvieri*, *Canne al vento*, ecc.,) non potrebbe fare a meno di riconoscere i segni certi e gli effetti di questo sviluppo.

II.

Per fermare il discorso su uno dei romanzi nominati — qual'è dunque *Il segreto dell'uomo solitario?*

Incontriamo Cristiano, solo in una casetta, in una landa solitaria sulla riva del mare. Chi sia, che cosa cerchi, quale sia il suo *segreto*, non lo sapremo che alle ultime pagine del romanzo. Ghiana — una giovane contadina che ha il marito in Australia — da un casolare vicino ogni tanto càpita in casa di Cristiano per vendergli delle uova, del burro, qualche pollo. Talvolta egli la trattiene di più.... Non è amore; è l'istinto del giovane che si soddisfa e si quieta. Nessun altro rompe la solitudine di Cristiano. Egli domanda soltanto di restar solo, di dimenticare. Ma perchè egli voglia esser solo, che cosa debba dimenticare, non lo sapremo che alle ultime pagine del libro.

Vicino alla sua casa solitaria, un giorno egli vede dei muratori, dei lavoranti.... Rinascono in lui crucci e

inquietudini. Vicino alla sua, ecco sorgere un'altra casa; l'abiteranno presto una bella giovane donna e il vecchio marito nevrastenico e demente. Benchè riluttante e combattuto, Cristiano per forza finisce per entrare nell'intimità della famiglia vicina. Una notte che l'infermo, invaso da manìa suicida, riesce a scappare per la landa, Cristiano aiuta i suoi vicini disperati nella ricerca; altre volte egli si presta nell'assistenza al malato. La donna ama, sì, il marito infermo, ma insieme ama la vita, quella vita intera e piena di donna giovane e bella, che ella non può vivere. «Perchè io amo la vita; lei non può sapere come e quanto!» E Cristiano, nonostante le riluttanze e i timori, da questa consuetudine con la giovane donna gradatamente sente nascere in sè — corrisposti — la pietà e l'amore. Ecco che la sua solitudine si riempie, la sua freddezza volontaria e disperata di uomo che ha voluto morire prima della morte, si spezza. Egli osserva, sorveglia questa rinascita, contento e insieme impaurito. «In fondo non si dimenticava mai: si *vedeva* sempre come se il terreno fosse uno specchio, e la sua ombra la sua immagine». Quando il vecchio marito pazzo muore, Sarina, la giovane donna, e Cristiano, decidono di vivere liberi, in faccia a tutti, del loro amore. Si sposeranno. Ma prima Cristiano vuole che la donna sappia il suo *segreto*. Quel segreto che fin dal primo incontro vediamo spuntare e rientrare continuamente nelle sue confessioni.

Ed eccolo che narra la sua storia.

Cristiano dice la sua giovinezza arida e povera, di

« intelligente » che invano, senza veramente viver niente, *capisce tutto*; il suo matrimonio con una donna ricca e più vecchia; i suoi crucci, i suoi dolori di tormentatore e di tormentato nell'amore. Finchè.... finchè Cristiano impazzì: questo è il segreto dell'uomo solitario: otto anni di manicomio. Quando uscì — nel frattempo sua moglie era morta — Cristiano fuggì gli uomini e andò solo nella landa.

Questo Sarina deve sapere. Ella che ha vissuto gli anni della sua gioventù nell'assistenza del vecchio marito demente, amando Cristiano forse rinnova la sua sorte. La donna combattuta tra l'istinto (il suo attaccamento alla vita) e l'amore per Cristiano, tenta la prova suprema: di notte va da lui ad offrirsi: cominci così la loro nuova vita. Ma Cristiano, chiuso già nel suo terrore, la respinge piangendo; e le ripete l'angoscia e la minaccia della sua pazzìa, con tanto tormento, con tanta pena, che già sembra riviverla. La mattina dopo, la donna è sparita dalla landa; Cristiano è di nuovo solo. Poichè sa che dal suo amore con la contadina, la Ghita, è nata una creatura, « un giorno, passato il primo impeto di dolore e di sdegno, andò in cerca del suo bambino ». Questa è la sua storia.

Storia breve e rapida, anche se assai più ricca e piena di quanto possa apparire da un riassunto piatto e sommario. La storia di Cristiano e di Sarina si delinea, si stringe, e precipita, in un breve giro di pagine, più per l'incalzare di elementi lirici e drammatici, che per un lento processo narrativo. Potrebbe dirsi che esteriormente il romanzo, dopo il primo incontro del-

l'uomo solitario con la giovane donna, è statico: ciò che dopo avverrà è previsto o prevedibile da chiunque; ma invece le scene che via via si susseguono, pur rispondendo esternamente a queste facili previsioni, riescono in realtà sempre nuove e sempre diverse; perchè diversa e nuova — gradatamente più stretta, più drammatica — è l'atmosfera nella quale si producono. Nella sua rapidità, il romanzo sembra concorrere tutto ad aumentare l'ansia di quel *segreto* che si scioglierà soltanto alle ultime pagine; con un'accortezza e una sommarietà che, in un lettore raffinato, a tratti possono persino suscitare quella diffidenza (e quindi quella reazione guardinga) che provoca una tecnica grandguignolesca.

III.

Meno riuscito artisticamente — importante tuttavia per il rilievo dei caratteri morali della Deledda — è il romanzo ch'è seguito: *Il Dio dei viventi*. Qual'è dunque questo Dio?

Sono parole di San Marco: « Dio non è Dio dei morti, ma Dio dei viventi ». L'interpretazione della Deledda però è eterodossa e immanentista; questo « Dio che ci giudica tutti i giorni, perchè Dio non è il Dio dei morti, ma è il Dio dei viventi », è infine soltanto la propria coscienza, il senso e il rimorso che ciascuno ha del male commesso. Il male commesso

sulla terra, si sconta sulla terra; o in sè o nei prossimi discendenti. Tale è la morale religiosa, assai semplice, che si può dedurre dal racconto della Deledda.

Diciamo di più: questo, fino ad oggi, è stato il senso religioso costantemente espresso dalla scrittrice. Costrettasi agli ambienti e ai costumi della Sardegna, ella ha sempre rappresentato i riti e le abitudini religiose dei suoi personaggi, ha sopratuttto tenuto conto, psicologicamente, dei riflessi intimi che queste consuetudini religiose avevano sui loro atti, sulla loro coscienza. Ma questa religione trovava nella sua stessa applicazione terrena, nel modo com'era vissuta dai fedeli, un intimo senso, una conclusione di giustizia e di bene, di pena e di premio. Il cristianesimo della Deledda forse è soltanto la simbologia, il mezzo sociale e storico, per raggiungere e far pesare sul cuore dell'uomo una giustizia terrena.... Quel protagonista del *Segreto dell'uomo solitario* che abbiamo sentito chiamarsi Cristiano, potrebbe esser detto con uguale significato Umano.

Tali principii, li ritroviamo in questo libro dimostrati in una specie di parabola. Un avaro sopprime il testamento del fratello morto improvvisamente, per assicurarne a sè e a suo figlio, l'eredità. Usurpa così l'eredità all'amante e a un figlio illegittimo del morto. Ma da quel momento, Zebedeo, l'usurpatore, non ha più pace. Nella vita sua e dei suoi, a ogni ora, egli vede punita la sua colpa. Il cuore turbato, la coscienza, gli mostrano in ogni atto più innocuo, in ogni caso più semplice, un ammonimento e una mi-

naccia. E poichè Zebedeo ha usurpato l'eredità d'un pupillo, secondo una legge morale di contrappasso, è punito egli stesso nel figlio suo; Bellia gli si ammala improvvisamente per la morsicatura d'un cavallo, e intristisce. Intorno a Bellia, tutta la famiglia è in pena; la madre, i parenti, fin la serva.... Anche la ròba di Zebedeo va a male; le sue bestie son soggette alla moría. Ciò che succede intorno a Zebedeo, interpretato secondo la realtà fisica ed esterna, potrebbe anche essere naturale e non grave; il figlio è malato soltanto.... di pubertà; se i raccolti di Zebedeo sono scarsi, se le sue bestie muoiono, ciò avviene anche agli altri proprietarî; e le apprensioni della moglie, un medico, infine, le dichiara di natura.... isterica.

Ma Zebedeo vede, invece, tutto ciò con gli occhi della coscienza turbata, con gli occhi della colpa che ovunque paventano pena o minaccia di pena. Zebedeo non ha pace. Quando infine egli crede che il figlio possa essere rimasto vittima di un fortunale marino, e la moglie in un accesso visionario di isterismo, gli parla addirittura del purgatorio, Zebedeo non regge più. Confessa a tutti la sua colpa, l'usurpazione della eredità, e giura di riparare. Il figlio allora torna, la moglie rinviene e il romanzo finisce.

Come si vede, questa è una specie di parabola o di favola morale. In quanti modi si sarebbe potuta svolgere? Un favolista popolare o religioso, l'avrebbe mantenuta in un tono scarno di semplicità, in una linearità da parabola; (temi simili anche recentemente li abbiamo visti svolti in novelle religiose ebraiche dal

Perez); un umorista ne avrebbe cavato effetti di grottesco e di ironia popolaresca (come ne conobbe il Pirandello novelliere); calcando appena le tinte si poteva raggiungere la farsa morale, tipo il Sant'Antonio di Maeterlinck. Infine si poteva sviluppare il tema soltanto come un arazzo, avendo soprattutto di mira la scena di colore, le *paure*, che sui pretesti più naturali, si animano dalla coscienza in pena e dal rimorso del protagonista. La Deledda non s'è decisa per nessuna di queste maniere; senza forse rendersene conto, istintivamente le ha adottate un po' tutte; ma certo non è riuscita a fonderle in uno spirito unico.

Il suo racconto è insieme scherzoso e serio; è episodico ma non rinuncia a una continuità e a un effetto d'insieme; è lineare e parabolico, ma pretende anche di disegnare, almeno per cenni, a ciascun personaggio, una sua psicologia. È serio e morale nella sua conclusione; tuttavia un personaggio umoristico, il dottore, «con quel suo testone di capro», insinua al povero Zebedeo ravveduto che il pupillo diseredato dalla sua cupidigia, potrebbe anche.... non esser figlio del suo fratello morto; padre potrebbe esserne proprio lui, il dottore.... E infine quel senso morale e religioso che la favola vuole esprimere, fin dal suo titolo, e che è poi, abbiamo detto, la religione di tutta l'arte della Deledda, tra questi motivi e toni morali contrastanti, bisogna che il lettore sappia dedurlo, lui, logicamente; non gli rimane appreso dalla lettura con la convinzione affettiva, con quella commozione conclusiva e ultima ch'è effetto d'una compiuta opera d'arte.

In questo romanzo, per raggiungere la unità dei varii elementi, è mancata alla scrittrice il coraggio di aderire drammaticamente, con piena convinzione artistica, ai diversi aspetti, anche a quelli più superstiziosi, della coscienza turbata e del rimorso del protagonista. Se al contrario ella avesse preteso di mantenere vicini i varii elementi — e quelli patetici e quelli critici, e fin quelli umoristici — della sua storia, concedendo anzi risalto ai reciproci contrasti, a quest'impresa le sarebbe occorso uno spirito assai più mobile e scettico, infine assai più brillante, che non sia il suo.

Ma — ripeto — questo romanzo (che pure meglio di altri mostra i caratteri morali e religiosi della Deledda) è una parentesi, un riposo nell'ultima arte della scrittrice. Il suo stesso tono fiabesco e decorativo, e come di passaggio, sembra ammettere questa interpretazione.

IV.

A rilevare gli sviluppi più essenziali e riusciti della Deledda, a questo punto converrebbe piuttosto riprendere il discorso col quale s'è cominciato. L'arte di Grazia Deledda, senza che vi s'introducessero elementi nuovi, s'è svolta, ha progredito nella tecnica e nello spirito. Un tempo, abbiamo visto la scrittrice attardarsi compiacente nello sviluppo di elementi lirici, o di colore, collaterali al dramma sostanziale dei suoi personaggi. Anzi, nel suo complesso, il dramma nei suoi ro-

manzi spesso appariva come una resultante di questi elementi concorrenti e distanti. Il paesaggio, l'ambiente, le figure minori e di contorno, erano incaricati di dare, essi, color drammatico e romanzesco alla scena e ai personaggi centrali. Si sarebbe detto che l'arte della Deledda arrivasse a effetti drammatici e romanzeschi, con mezzi e procedimenti poetici o ornativi.

Quasi che un suo romanzo nascesse in un primo tempo, come una pittura d'ambiente e d'insieme; dalla quale solo più tardi e gradatamente, e per la particolare insistenza e disposizione di dettagli e accessorii, si staccavano e prendevano consistenza e autonomia le figure sostanziali del dramma.

Oggi il processo s'è capovolto. Lo si può vedere anche ne *La Voce di Dio*. Ma specie (e meglio) nel *Segreto dell'uomo solitario* e nel romanzo che precedette (*La madre*), i personaggi, ridotti all'essenziale, invece di riceverlo e accattarlo dall'esterno, hanno già in sè il loro dramma e, secondo l'urgenza e lo svolgimento di questo, essi stessi proiettano fuori di sè quel tanto d'*ambiente*, di *colore*, ch'è necessario e essenziale.

La landa solitaria di Cristiano non è più Sardegna; è una solitudine qualunque sulla riva del mare: la condizione sociale dei personaggi non è più sfruttata nelle sue particolarità di colore: siamo di fronte a creature umane, allacciate da una sorte comune, e basta. Il paesaggio, l'ora del tempo, ricorrono nel racconto in modo sobrio e necessario: anch'essi sono riflessi dell'azione. Accettando la formula con discrezione, si potrebbe dire che l'arte di Grazia Deledda,

e la sua tecnica, di liriche che erano, si son fatte drammatiche. E allora gioverebbe pensare a quel teatro nel quale il senso e il color dell'ambiente, assai più e meglio che dalle scene, nascono, e non si sa come, dal parlare, e fin dal particolare muoversi e gestire dei personaggi.

La scrittrice che prima sembrava partecipare, come per simpatia e umanità, alla vita delle sue creature, ora s'è ritirata: lascia che esse vivano secondo la legge che loro ha imposto; ma distanti da lei. Per essere anche più certa di non accostarsi alla loro sorte sentimentalmente, la Deledda talora reagisce con dei particolari umoristici o ironici.

Reagendo alle dispersioni di un tempo, la scrittrice si irrigidisce oggi in forme che possono anche sembrare troppo asciutte e sommarie per un'arte che, attraverso rappresentazioni particolari, tende sempre a suggerimenti di poesia e a significati più vasti. E non vorrei dire che gli ultimi libri dove pure sono pagine potenti e degne di un artista grande (quelle della fuga del marito pazzo; del funerale; della confessione di Cristiano, in un romanzo; o il viaggio ipnotico della madre di Bellia, nell'altro), non vorrei dire che gli ultimi libri superino in tutto la Deledda di *Elias Portulu*, di *Colombi e sparvieri*, di *Canne al vento*. Volevo soltanto mostrare, nelle ultime espressioni di questa scrittrice, i segni nuovi di uno sviluppo compiuto; e una potenza espressiva oggi piena, che aspetta il suo domani.

Renato Fucini.

(1843-1921).

Il Fucini!

E subito ci s'intendeva. Il suo nome tornava tratto tratto nei nostri discorsi di letteratura con un tono misto di compiacimento, di rimpianto e di soddisfazione. Nei momenti in cui più si aveva a dispetto o in uggia la letteratura e le pretese di certi ultimissimi novellieri, la memoria tornava al Fucini col senso di liberazione di uno che, tra i negozi di un mestiere cittadino, pensa tratto tratto a una sua casetta di campagna, con intorno l'orto piantato dalle sue mani; e poi i campi.

— Il Fucini!

E si sorrideva, soddisfatti, quasi che quelle novelle e quei sonetti fossero, non più soltanto dell'autore che li aveva scritti, ma anche un po' nostri. Arte schietta, semplice e casereccia; tanto, che ognuno poteva avere l'impressione di contribuirvi per il solo fatto di saper leggere con gusto quei sonetti e quelle novelle, e di saperci ridere su. Degli scrittori minori del periodo

carducciano, tra il pubblico dei grandi e dei piccini, nessuno era rimasto così popolare — e, diciam pure, nessuno così simpatico — come il Fucini.

Da tempo lo scrittore non si faceva più vivo; per riviste e giornali, il suo nome non s'incontrava più: e si sarebbe detto che anche ciò gli giovasse. Chi voleva conoscere il Fucini — tutto il Fucini — sapeva come fare: due brevi raccolte di novelle, il volume dei versi, e *Napoli a occhio nudo*.

Dal '97 (il Fucini aveva passato appena la cinquantina) si può dire che lo scrittore tacesse. Un fascicolino di prose umoresche del 1908 — *Ne la Campagna Toscana* — gli aggiunge poco o nulla. Ma i suoi quattro libretti, in questa babele delle lettere contemporanee, avevano preso un'aria di riposo, di definitivo, di certezza, che gli conferiva. Si pensava già al Fucini come a un piccolo classico. Alcuni brani delle sue prose, nonostante il mutar dei programmi e dei gusti, resistevano nelle antologie per le scuole; *All'aria aperta* e *Le Veglie*, di edizione in edizione, e di generazione in generazione tornavano nelle mani dei piccoli e dei grandi; nelle terre fra Pisa e Firenze, dopo il fiasco, nelle brigate si ripetevano i *sonetti di Neri*. La fama del Fucini, insomma, lui vivente, era già certa e tranquilla. E questo scrittore già.... *classico* era ancora bene e allegramente vivo!: tra Firenze, la terra di Vinci e la marina di Castiglioncello, con la moglie le figlie e le nipoti si godeva ancora la sua Toscana: amava la caccia e la pesca, le burle e le buone compagnie. E in questa attenta e vuota *provincia* che è la «repubblica letteraria», i suoi frizzi, i motti e le beffe eran risapute anche lontano: si sapeva di certi sonetti e piccoli poemi assai liberi e sboccati, da ripetersi solo fra cacciatori attorno al fuoco; e di memorabili arguzie a carico di amici, o.... dello stesso canzonatore; di un suo strambo museo delle «cose inutili»; e poi amenità e lepidezze d'ogni lega.

E così, quando il Fucini è morto, dopo un'agonia lunga, lucida e quasi serena, alla prima notizia tutti hanno naturalmente ricordato piuttosto l'uomo e gli episodii del suo carattere arguto, che non lo scrittore e i suoi libri.

Forse perchè l'arte del Fucini sembrava tutt'uno con la sua vita? e bastava dunque ricordar questa, per avere intera la figura dell'uomo?... Ma anche perchè l'arte sua, per ciò che significa e vale, aveva già il suo posto sicuro, e come a dire *pacifico*, nell'opinione e nella stima di ognuno; e a nessuno poteva venire la malinconia critica di tornarci su!

Hanno detto che il Fucini diventò scrittore per caso. E può darsi che negli anni intorno al '70, quando, ingegnere a Firenze, cominciò a scrivere i primi sonetti in dialetto pisano per gusto suo e per stimolo degli amici, il Fucini non pensasse per allora più in là: nè alla prosa nè alla lingua. Alla poesia burlesca e popolare poteva dirsi preparato persino dalla tradizione famigliare. Il padre, David Fucini (il medico condotto dei «Dolci ricordi») scrisse epigrammi che furon ce-

lebri al tempo suo. Il figlio, osservando gli episodi e le figure del popolo in mezzo al quale viveva, imparò presto a fermarli e a riprodurli, tal quale, nel giro di quattordici versi, con spregiudicata franchezza di parole e di frasi. Cose che sembravan nascere da sè....

Però (per chi aveva un po' d'occhio) neppure allora il Fucini era ciò che si dice un *improvvisatore* e neppure un *poeta popolare* : non doveva ingannare la spigliatezza di un dialetto che non s'arrestava neppure di fronte alla volgarità, nè l'umiltà e l' immediatezza dei soggetti che sembravan raccattati via via nei discorsi di piazza o nella cronaca minuta del popolo. Gustosi, franchi, efficaci quanto si vuole ; ma se qualcuno avesse ancora la frégola dell'arte dialettale e a orecchio, e chiamasse a maestro il Fucini, nei *sonetti pisani* c'è accorgimento d'arte e disposizione di effetti, e a tratti direi che c'è letteratura, più assai che non sembri alle prime ; e forse più del conveniente.

Solo che per *letteratura* non s' intenda soltanto conoscenza e studio letterario, ma anche una disposizione d'animo e direi un' ingegnosità verbale, — assai frequente (specie in Toscana) anche in gente di poche lettere. (Parlando, talora vi fanno della letteratura, l'oste o il fattore).

Ma torniamo al Fucini e ai *Sonetti*. Di rima in rima, l'attenzione del lettore è guidata e accresciuta con una malizia che non ha niente a che fare con l' improvvisazione : spesso sentite che il poeta vi aspetta, e che tutto il sonetto vi solletica per la risata dell'ultimo verso. I soggetti, gli argomenti, i pretesti, se guardate, non

sono poi molto distanti da quelli di altri poeti dialettali, del Porta mettiamo, o del Belli. (E d'altronde i temi della poesia dialettale sono più forzosi che liberi). Ma lo spirito, sì, è differente : più giocoso, disinteressato, disutile il Fucini. Lo scherzo e il riso in lui rivelano piuttosto un onesto scetticismo che non un intento morale o politico. Persino in quegli argomenti che avrebbero potuto più facilmente impegnarlo e comprometterlo in senso satirico (si ricordino i sonetti sulla Guardia Nazionale, quelli su uomini e fatti politici, le frequenti punte anticlericali....) l'animo del poeta è più inteso allo scherzo, alla caricatura e alla burla, che non alla satira e al risentimento. Cose che a noi è assai facile vederle oggi, rileggendo : ma allora gli amici erano invece convinti, dalle prime prove, di avere tra loro un nuovo Giusti ; e domandavano al poeta ciò che non poteva : lasciasse il dialetto e tentasse, in lingua, l' invettiva e la satira.

Ma il Fucini — lui — si conosceva : e se lasciò più tardi il dialetto, nei versi, fu ancora per mantenersi nel tono e nell' intento burlesco, con qualche concessione patetica in più, conforme ai modi e ai gusti del tempo. (Certe poesie in lingua del Fucini non sono poi tanto distanti da quelle dello Stecchetti o del Panzacchi).

Quando invece si volse alla prosa — e fu sei anni dopo i sonetti, con le lettere di *Napoli a occhio nudo* — il Fucini mostrò una conoscenza e una coscienza dello strumento dell'arte sua che lo smentivano, una volta di più, come orecchiante o improvvisatore. Sono pagine gremite e compatte : forse un

po' sgargianti e squillanti.... Il giovane toscano, abituato alla castigatezza e alla sobrietà, persino un po' parsimoniosa, della sua terra, sembra che si sia impegnato lì a superare la meraviglia del chiassoso *colore* napoletano, mettendo a gara l'efficacia e la festevolezza del suo stile. Sorrento, Amalfi e Pompei, la festa di Montevergine, Capri e il Vesuvio, gli orrori del Camposanto Vecchio (qui il crescendo dei toni crudi può anche far pensare al naturalismo allora *in auge*) : sono pagine belle, e, semmai, troppo belle....

In certe *macchiette* finali (lo scugnizzo, il ciabattino ambulante, i Rinaldi....) libero dai pezzi di colore e d'insieme, il Fucini ci sembra più felice e più sciolto. Ci sentiamo lì, più vicini alle *Veglie* e *All'aria aperta*.

E le *Veglie* che uscirono in volume soltanto sei anni dopo, nell' '84, ci mostrarono un Fucini maturo e definitivamente sicuro di sè. La formazione dello scrittore s'era compiuta. E se ora guardiamo, il suo progresso, fin da principio, consistette nel chiarirsi, nel semplificarsi, nello stabilire limiti forse anche più stretti e perentorii alla sua osservazione d'artista ; ma per prendere poi possesso pieno e sicuro, in libertà vera, del suo campo. Quel tanto di soggezione e di bravura letteraria che sentivamo in *Napoli a occhio nudo*, — un libro, si direbbe, a tutto sole — e quel che di troppo abile ch'era nei *sonetti*, qui è sparito. Applicata su di una materia più famigliare e affettiva («paesi e figure della campagna toscana») la prosa del Fucini trova forza più giusta, e riposo ; sa le ombre e i chiaroscuri, il sorriso e la malinconia.

La lingua è meno brava ma più viva ; le figure, o soltanto le mezze figure, e le *macchiette* delle *Veglie* e di *All'aria aperta*, vennero al Fucini dalla vita direttamente ; leggendo, sentite che, prima che lo scrittore, interessarono in lui l'uomo, la sua attenzione e la sua simpatia umana, o il suo gusto del comico o del ridicolo. In quegli anni il Fucini fu professore e ispettore scolastico (come lo volle Ferdinando Martini), e scrisse persino alcuni libretti di testo, assai semplici e giusti, per le scuole elementari. Ma in verità il Fucini de le *Veglie* e di *All'aria aperta*, nessuno oggi se lo sa immaginare professore. Come al tempo dei sonetti, lo vediamo ancora uomo di campagna e cacciatore ; in brigate di amici e in compagnie di artisti. L'arte sua cercò ancora casi semplici ed elementari, tra gente semplice elementare ; e ne dette rappresentazioni, nel loro limite, perfette. Può darsi che, a ricordare oggi la rappresa potenza dei siciliani di Verga, i popolani del Fucini diano, al paragone, un'impressione di leggerezza e come di superficie.... Ma sono così, perchè così dovevano essere. Il Fucini visse, lui, naturalmente, e vide gli altri vivere, senza troppo scavare, in un equilibrio sano di serio e di riso. Se qualche volta sforzò la sua arte, e cadde nel falso, ciò avvenne quando volle accentuarne il lato patetico ; com'è in qualche sonetto, nella prima novella di *All'aria aperta*, per dirne una ; (chè forse neppure tutte le *Veglie* vanno esenti da questa pècca).

Nel serio, gli giovava il tono medio, o lo scorcio ; per cui il lettore era invitato a sentire più di quanto

non gli fosse detto. Pensate a *Vanno....* e *Tornano di Maremma*, e soprattutto alle tre figure — il padre, la madre, il figlio — in *Dolci ricordi* : un gioiello.

Nel riso, ebbe giuoco più sicuro e più vario. *La fatta* è il capolavoro : lì il riso è incluso e nascosto ; non appare ; direi che, ogni volta che sta per spuntare, è rimangiato dalla novella. Leggendo quelle pagine ridevolissime fin dal titolo, non vi avviene mai di ridere. Sorridete appena, e alla fine v'accorgete che *La fatta* è seria : e pensate a certi scorci umoreschi e serii del Sacchetti che vi narra, ad esempio, la storia di quegli ambasciatori di Casentino che per via scordarono l'ambasciata. (Con inclusa tutta una sopportevole filosofia).

Ne *La scampagnata*, invece, il disegno umoristico e il sorriso, gradatamente si convertono in caricatura e in risata. Lo scrittore, un po' alla volta, è preso nel suo giuoco ; non si tiene più, prima sorride, e poi ride ; e con lui ridono tutti, coralmente : i « personaggi » che si accorgono di *recitare*, e il lettore che, senza avvedersene, è stato preso dal crescendo di una risata epica. Altrove (specie nella raccolta *All'aria aperta*) lo scrittore indulge più leggermente — macchiette, schizzi, caricature, in pagine leggère e appena toccate — a questo suo gusto di ridere e di far ridere....

Variazioni minori di un'arte già affermata. Ma nelle pagine più piene e più ferme dei due libri, non solo la vivezza e la toscanità del linguaggio, ma anche e sopratutto l'appropriatezza del tono, la misura, la concreta sicurezza dello scrittore, vi fanno pensare a

uno di quei classici minori, gustosi e a lor modo perfetti, che non mancarono a ogni buon secolo della nostra letteratura.

Una volta, mi attentai a domandare al Fucini il suo segreto....

— Com'è che le sue novelle piacciono quando s' ha quindici anni ; ma poi piacciono di più a trenta ?

Fu due anni fa, in un pomeriggio di maggio, quando andai per conoscerlo alla sua casetta nuova di Empoli. E lui alzò le spalle quasi a scusarsi, e pensò un po'....

— Forse è che son vere, e le cose vere son belle. Io, vede, ho avuto del coraggio. Il coraggio di usare sempre le parole che ci vogliono, e non le altre ; e sopratutto il coraggio di mostrarmi come sono.

Parlava dell'arte sua con semplicità, ma anche con la sicurezza dell'uomo che si conosce e non teme di ricordarsi. Nel discorso, accennai una volta alle lettere napoletane che allora ristampava Prezzolini.

— È un vecchio librettuccio, son quasi le mie prime pagine. È un libro *scritto*, un libro scritto bene, questo sì. C'è della gioventù, ma anche dell'enfasi.

Eravamo soli nel tinello ; il Fucini parlava e sopratutto ricordava volontieri, e io non chiedevo altro ; ascoltavo e guardavo. Ricordo che, al suo entrare nella stanza, la prima impressione ch'ebbi del Fucini fu quella del vecchio cacciatore. La giubba leggèra da casa sulla camicia senza colletto, faceva credere che il vecchio Fucini si fosse sfilata appena

allora la cacciatora. La faccia ispida nella barbetta bianca e rada che gli accompagnava un po' tutte le gote, e gli occhi consumati dal sole e dalla palude (e tuttavia acuti e quasi pungenti, dietro i vetri scuri degli occhiali a stanghetta) facevan pensare che il Fucini aveva avuto ragione, fin da giovane, a farsi ritrattare dai suoi amici pittori vicino al muso di un cane restone. Somigliavano.

— No, no ; non posso più far niente. Volevo scrivere le mie memorie, solo per me e per quei di casa ; ma ho dovuto lasciarle. La mano non mi serve più, e io stesso stentavo a leggere le mie pagine.

Lo diceva senza rimpianto, da uomo che sapeva ormai chiusa la sua giornata. Il tema delle « memorie » lo portò poi a ricordare. Tornò agli anni dei sonetti pisani e ai salotti della Firenze d'allora ; gli incontri internazionali in casa Peruzzi ; la sua buona amicizia con Sonnino fin dall'Università a Pisa. E gli venivano di continuo, vivaci e presenti, i nomi dell'altra generazione : il Panzacchi, il Chiarini, il Nencioni, il Fanfani, il Martini.... Ricordo che quando gli venne mentovato il Guerrini, il Fucini ebbe un gesto di particolare soddisfazione, come a dire : noi due, sì, poi che s'era fatti per intenderci. E fu con una gravità naturale della voce che si riferì una volta al maestro di tutti : al Carducci.

Un po' alla volta, ricordando, col gomito sul tavolo e la testa sulla mano (e io, zitto) la sua voce s'era fatta quasi astratta e lontana : smorzata la naturale vivacità, era ormai come se il Fucini parlasse per sè.

Dietro la sua figura, per le pareti del tinello, in piccoli rettangoli nitidi, *marine* di Castiglioncello, ombre e pèrgole di Dianella, cani a guazzo in padule, ciuffi d'alberi e distese d'acque al meriggio, sieste e racconti di caccia al tramonto — eran lì attorno a testimoniare la vita e l'arte dello scrittore, coi nomi di quei pittori amici che più direttamente corrisposero al tempo e al gusto suo: il Fattori, il Signorini, il Lega, gli altri « macchiaioli ».... E fra lo scrittore e i piccoli quadri degli amici, c'era un'aria di famiglia, di naturalezza e di intesa, come se coi quadri di loro fossero state aperte lì dietro anche le più belle pagine delle sue novelle. E il Fucini ricordava.

Lo guardavo ; e nonostante un affettuoso desiderio, mi sentii, allora, estraneo e distante.

— Vede questa tavoletta di cavalli ? Gliela ordinai io, a Gianni (il Fattori) per dieci lire. E mentre lavorava, tanto mi piaceva che una volta gli dissi, *te ne dò quindici*, e poi *venti* ; e finii per dargliene cinquanta. Lui, nemmeno ci voleva credere. Poi le nascose sotto un mattone ch'era la sua cassaforte. Povero Gianni !

Sulla porta, mentre mi congedavo (mi recavo allora a Bologna) il Fucini cercò nella memoria chi gli potessi salutare. Tentò qualche nome, ma inutilmente. Gli tornò ancora quello del Guerrini, ma scosse sorridendo la testa (sparito anche lui !). E poichè io ancora, ad aiutarlo, mi trattenevo, mi scosse la mano sorridendo e senza rimpianto : — No, no, vada ; è inutile : son vecchio, e non c'è più nessuno.

Leopoldo Barboni.

(1848-1921).

Leopoldo Barboni è morto, in una sua villetta presso Trapani, dove s'era ritirato a riposarsi della lunga vita (era nato nel '48 a San Frediano a Settimo, presso Pisa) e delle fatiche della scuola.

Fu un buono e caro scrittore: di quelli però che anche una «persona colta», un letterato o un critico, possono ignorare o dimenticare senza vergogna: e forse perciò — almeno a giudicar dai giornali — pochi han mostrato di avvedersi della sua morte.

Come professore e dotto, certo egli non ci lascia neppure uno di quei libri scientifici che legano un nome — se non alla memoria viva degli uomini — almeno alla bibliografia dei manuali; come scrittore di romanzi e di memorie, non credo che neppure uno dei suoi libri sia stato mai popolare. E forse qui la sorte gli fu ingiusta. E lasciamo i romanzi storici e guerrazziani — fatica della sua gioventù — (*Coscienza di re, Bona di Savoia, Tecla Gualandi* — e quanti mai altri?): d'altronde egli stesso ormai non ne consi-

gliava, e forse non ne desiderava più la lettura.... Ma i suoi libri di memorie: *Geni e capi ameni dell'* 800, *Fra matti e savi*, *Col Carducci in Maremma*; e poi il racconto di un'escursione *Sul Vesuvio*, continuano onestamente, negli ultimi decenni dell'800, la tradizione di una letteratura italiana minore, aneddotica e ricreativa (il Barboni non sdegnava quest'aggettivo); di cui le nuove generazioni pare che abbiano perso volontariamente il gusto e la traccia....

Scrittori minori — di cui ogni buon secolo ci lasciò l'esempio e le opere —; ma ch'erano naturalmente convinti e, direi, contenti di questa loro «minorità»; e non sdegnavano, per vivere, di appoggiarsi alle cronache, ai segni, alle curiosità del loro tempo, o di documentare con la loro adesione e col loro affetto l'arte e la vita dei grandi. (Talora, senz'accorgersene, poteva anche succedere che li eguagliassero). Pensate allo spirito da cui nacquero le prime novelle; e poi le «relazioni» e le cronache; e, in ogni secolo, le vite degli artisti.

Oggi si è perso il gusto di questa discrezione: di fronte ai còmpiti minori o d'aspetto più umile si direbbe che oggi tutti schifino: tutti vogliono essere ritrattati in primo piano; e dal palcoscenico letterario tutti vogliono cantare sulla ribalta in voce di tenore.... Ma lasciamo andare.

Per conto suo, il Barboni non nascose gli entusiasmi, e non negò riconoscimento ai maestri. Di idee,

sue, ne ebbe poche; ebbe piuttosto le idee e, direi, il temperamento del suo tempo. Fu patriota, democratico e letterato alla Carducci: con in più uno strascico romantico che gli restò dalla scalmana giovanile per il Guerrazzi. Visse in Toscana, tra Firenze Pisa e Livorno — tranne qualche lunga parentesi in Sicilia, per obbligo d'insegnante — gli ultimi decennî del secolo, e vi conobbe tutti i letterati della sua generazione, e i resti gloriosi di quella che precedette.

E scrivesse di sè o del suo tempo, o lodasse un autore del suo cuore, il Barboni ebbe sempre il gusto dell'aneddoto, dell'episodio, del fatterello, magari della burletta. Se critica s'ha da chiamare, quello era il suo modo di fare la critica.

Ho detto che il primo amore, per il Guerrazzi, non lo smaltì mai del tutto. Ma quando dopo molti anni, in uno dei capitoli più belli e spassosi dei suoi ricordi, il Barboni ci racconta questa sua frenesia giovanile, e poi una visita al Guerrazzi nella sua villa di Cècina, e l'accoglienza che n'ebbe, — ricordando, egli, a moderare la scalmana di allora, sa divagare a tempo il discorso in tanti episodii e particolari — e son tutti così tipici e significanti per la vita e il carattere dell'agitato scrittore toscano, che il Barboni finisce per farci del Guerrazzi un ritratto unico e divertentissimo, dove son misti e temperati il suo entusiasmo di ragazzo, e le sue riserve, i suoi dubbii di uomo.

Ci sono episodii che rivelano un carattere meglio d'un volume d'epistolario. Nel '48 il Guerrazzi parlava un giorno alla folla di Pisa, dal palazzo pretorio. «Il

popolo giù nel Lungarno, interrompeva a ogni tratto l'oratore che veramente trascinava. Ma l'oratore, costretto spesso a chetarsi e a troncare un periodo vivacemente scultorio, aveva un diavolo per capello, tantochè finalmente strizzò i denti e brontolò : — Ti potessi mitragliare, caro 'l mi' popolo ! Parole testualissime che mi furono riferite da un testimone oculare e auricolare ». Psicologia del tribuno.

Quando non può testimoniare di persona, il Barboni domanda agli altri, ai più fortunati o ai più vecchi di lui. A spasso per i lungarni di Pisa col Centofanti, vecchio e cieco, si fa raccontare del Giusti, del Capponi, del Niccolini e del Tommasèo.... Costretto a improvvisare, la memoria del vecchio Centofanti ritrova e riferisce soltanto i gesti e i tratti spiccati dei suoi amici scomparsi. Ne escono profili sommarî ma precisi ; pungenti a volte come caricature. Oppure il Barboni ci narra disteso — e si compiace — le salaci burle donnesche dell' intelligentissimo Canonico Pacchiani — *il magnifico canonico da Prato* — ; e le pretensioni del borioso prof. Rosini : l'emulo del Manzoni. Dalla sua cattedra d'eloquenza, un giorno Giovanni Rosini gridava forte : — La natura è morta, giovani egregi. « Non l'aveva finito di dire che in fondo alla sala, di tra soglia e soglia, il Pacchiani risponde come un ossesso : Non dategli retta, è la sua testa che è morta ! ».

O sono i *Ricordi di Firenze capitale* : di profilo o in pieno — ecco al suo scrittoio-arsenale il « fànfano Pietro Fanfani, fisonomia d'ortolano, dal sorriso di

faina, dall'occhio infido » ; ecco il Collodi *reduce* glorioso, ma più glorioso babbo di *Pinocchio* : « un bellissimo tipo che non si levava mai il cappello e non se lo sarebbe levato neppure dinanzi a Napoleone » ; e il Tommasèo cieco a braccio di qualcuno pel Viale dei Colli (« selvaggio, ipocrita e malvagio schiavone » — l'aveva investito il Niccolini, quando s'era permesso di chiamare il Giusti *testa piccina*) ; e « la figura rotonda e gaudente » di Yorik che rotola in fiacchere per Via Tornabuoni. Grandi uomini, o begli ingegni, o soltanto begli umori. In queste pagine, fatterelli, burle, motti, di solito concorrono a delineare un profilo, a dar vita a un uomo : qualche altra volta — più di rado — stanno a sè, senza altra pretesa da quella di concorrere.... al buon umore.

Il Barboni aveva l' ingegno e lo stile a ciò : chè si può esser noiosi e noiosissimi anche scrivendo di cose allegre ; e smorti, scrivendo di cose vive. Per riuscir vivo e vero, lui non aveva che da seguire la sua natura. Quando volle compilare un' antologia per le scuole, mostrò e dimostrò anche meglio il suo gusto. Cercò in ogni secolo racconti, favole, ricordi, scene, novelle ; ed ecco il Cellini, il Lasca, il Doni, il Sacchetti, il Berni, il Redi ; e li mescolò poi con le pagine che a lui più piacevano dei moderni. Tutt'un'aria di famiglia. E il Barboni, lì sotto, nelle note (oh, niente filologia !) ; « questo è bene » ; « questo meno » ; « ma che furbo ! », o « che sciocco ! ». Gli venne fatto così di mettere insieme un' « Antologia *ricreativa* (della

prosa e della poesia italiane) » ; che non sembra nemmeno vero! Ma molti ragazzi ancora devono essergliene grati....

E, scrivendo, il Barboni cercava di esser lui, come voleva che gli altri fossero : agile, pronto, interessato sempre, e vivacemente, a ciò che raccontava. La sua curiosità nell'avvicinare uomini celebri, o nel domandarne ad altri notizia, non aveva nulla dell'aridità estranea del giornalista che raccoglie e infila episodii per una necrologia. Gli uomini e i fatti divertono, commuovono, destano il riso, o il sorriso in lui uomo, prima che in lui scrittore : egli se ne mostra naturalmente interessato e curioso. Pensate a un Fucini che scriva delle memorie letterarie o dei ritratti del tempo. Come il Fucini, anche il Barboni non scriveva che per simpatia ; e se qualche figura era tale da non poter rientrare nel suo ricordo che in veste ridicola, ebbene anche il ridicolo in lui finiva per esser bonario e simpatico.

Bisogna vedere con che aria si mise una volta a girar le campagne e i paesi della Maremma, dietro le traccie della poesia e delle memorie carducciane! I versi del poeta e le parole semplici dei popolani che lo ricordano e parlano di lui, il paesaggio vero e quello della poesia, si mescolano in una prosa viva e contenta, che a momenti sa anche avere un gusto letterato e di buona scuola : si ricorda a un tempo la *Scampagnata* del Fucini, e le *Risorse di San Miniato.* E quando più tardi il Barboni potè essere compagno al Carducci in un suo giro trionfale in Maremma (fu nell'ottobre

dell' 85) certo allora conobbe le più gloriose giornate della sua vita. Chi ha letto quel libretto non può dimenticare questo trionfo provinciale del Carducci. C'è folla e sole di campagna ; ne escono zaffate di vino e d'entusiasmo, strèpiti e battimani ; e poi un gran pranzo alla torre di Segalàri : (« Tre fuochi accesi, gridò rivolto al Carducci, sei schidionate di tordi e una tavolata di trenta posti ! »). E il Carducci, nel chiasso di queste cento pagine, è lì un po' orso, e un po' commosso ; un po' soddisfatto e un po' seccato.

Tra i tanti falsi che ce ne han dati — questo è un Carducci che non si scorda. E non si scorda « la donnetta mezzo risolente e spaventata, i capelli brizzolati, rinfronzolita alla meglio » (la « bionda Maria ») che traversa la folla, e al poeta che la guarda dice : « Non mi riconosce davvero ? E di quando mi scriveva le lettere amorose sigillate col pan biasciato, se ne ricorda ? »

« A questo punto, tutto il caffè dette in uno scoppio di risa. Il Carducci puntò i pugni contro l'orlo del marmo del tavolino e arrovesciò il capo indietro nel convulso d'una risata omerica, cui fece coro il Chiarini e quanti eravamo del gruppo ; nel tempo stesso che la buona donna, confusa e dolente d'aver forse trasceso, badava a dire : — Scusi, illustrissimo, se gli ho mancato di rispetto ! Che vuole, io non sono allettetata ! mi compatisca !... ».

Non si legge senza un senso di pena.

Il Barboni fu così: uno di quegli scrittori minori e modesti i quali, meglio che in un'arte propria e personale, trovano la loro espressione nell'arte, nelle cronache e direi nell'aria del loro tempo; e testimoniano con entusiasmo la loro fedeltà e l'ammirazione a quei contemporanei che sentono e riconoscono maggiori. Tra il '60 e la fine del secolo, tra Pisa Firenze e Livorno, egli assistette all'agonia della « vecchia scuola toscana »: e vide il sorgere della nuova letteratura nazionale. Aveva fatto in tempo a vedere il Marchese Gino Capponi, il « gran guelfo », cieco, che, accompagnato da un servo, ogni domenica si recava alla Santissima Annunziata. « Eretto il busto e la sua bella testa celliniana, si collocava a due passi del chierichetto e quando il celebrante elevava « il pan degli angeli » non c'era volta che non s'udisse un lamento, una specie di strillo angoscioso e non si vedesser due mani elevarsi del pari in un tremolìo di negata soddisfazione ».

Più tardi s'era goduto il trionfo del Carducci, il Giove Olimpio — com' egli diceva — della nuova letteratura; e il suo libro carducciano il Barboni lo dedicava all'ultimo scrittore oggi restato del tempo suo: a Ferdinando Martini. Son voci di una generazione che finisce.

Giovanni Marradi.

(1852-1922).

Se, in questo mondo che va in fretta, ci fosse qualcuno ancora disposto a ricordare, diremmo che è morto a Livorno un poeta, anzi l' ultimo poeta, dei *Nuovi goliardi*. Poichè se oggi vogliamo ricordare la vita di Giovanni Marradi, e i migliori frutti della sua facile vena di poesia, dobbiamo rifarci a quegli anni lontani, quando, intorno a una piccola rivista di giovani, di studenti, a Firenze, potevan radunarsi i nomi di Carducci, di Pascoli, di Severino, di Ugo Brilli, dello Straccali, del Toci, del Trezza... Anni lontani nel tempo (*I nuovi goliardi* uscirono solo per otto numeri, nel '77); e ormai anche più lontani nella dimenticanza. Poi, a ognuno venne la gloria o il silenzio.

Giovanni Marradi fu di quel tempo e di quegli uomini lì.

Anche oggi, dopo più di quarant'anni, nel giorno della sua morte, questa sembra che debba essere la sua caratteristica e la sua gloria migliore: poterlo ricordare tra il Carducci, il maestro di tutti, il Pascoli

e Severino Ferrari : i poeti più certi : e poi il Chiarini, lo Stecchetti, il Mazzoni....

Divisi più tardi dagli anni, dalla gloria o dalla vita, i poeti, scolari o maestri, seguitarono a rimandarsi di lontano tratto tratto, — come per un richiamo — la voce e il canto.

Quando Severino, nell' '84, radunò le ferme e belle quartine del *Mago*, gli giunse ancora la voce degli amici. Carducci gli scrisse alcuni dei suoi versi più abbandonati

O Severino dei tuoi canti il nido....

Pascoli aveva già sospirato :

Sempre un villaggio, sempre una campagna
mi ride al cuore (o piange) Severino

E lo Stecchetti, in una sua piccola lettera confidenziale :

Mio caro Severino.
Ebbi il *Mago* e l' ho letto
due volte con diletto....

Giovanni Marradi, allora riandò agli anni della prima amicizia e delle prime prove

O Severino dalla barba arguta....

e ricordava i tempi di Firenze, le veglie ispirate dal chianti, le invettive contro il *Giobbe* di Rapisardi, gli articoli di fondo per il Landi ; e infine tutti gli amici....

o miei fratelli sparsi a' quattro venti
per le terre d' Italia.

Il Marradi allora scioglieva strofe e canzoni, sempre un po' nello spirito dei compagni e dei maestri. Più che allo studio e alle origini dei classici, l'ispirazione e talora l' imitazione del Marradi fin da allora si portavano sui resultati attuali della poesia del suo tempo. Il freno della scuola e degli antichi, su nessuno dei poeti del suo gruppo ha esercitato minore influenza, e ha avuto meno efficacia che su di lui. E forse nessuno quanto lui, portato da natura a una facilità scorrevole e andante, avrebbe potuto trarne vantaggio. I segni dell'imitazione, o se volete di un' ispirazione.... di famiglia, sono evidenti in molti dei suoi primi versi. Leggete *Biondo fantasma, Magdala, Maomettismo....* e ricordate Stecchetti ; *Ritorno, Antico sogno, Dedica*, ed ecco il Carducci. *Notturnino, Incanto lunare, « Giacinta, angiolo biondo.... »* e siamo nella musica da camera di Panzacchi.

Tuttavia fu quello il tempo in cui dalla penna di Marradi uscirono le strofe migliori. La vicinanza dei compagni e dei maestri, quando non lo piegava all' imitazione, serviva, per l'esempio, a frenarlo e a contenerlo. Certi poeti minori, di ispirazione facile, immediata e alquanto superficiale, anzichè soffrirne, traggono vantaggio dalla *letteratura*. Lo studio letterario, magari l' imitazione dei classici, serve a loro come *freno* e crea su di loro come l'aria, l'atmosfera dell'arte.

E il Marradi, fin da allora aveva una facilità e una sciolta musicalità di versi e di strofe che stentava a

contenere in un ritmo severo di poesia. Era dotato di una prontezza di ispirazione o piuttosto di *vena*, che lo portava a rendere e a convertire subito in quartine, o in ottave, o in ballate, ogni impressione tratta dagli affetti della vita quotidiana, o dagli aspetti della natura.

Chi oggi, per aiutare la memoria (pochi poeti così immediatamente mnemonici ha avuto la nostra fanciullezza!) ricorre al suo volume, si accorge, come dai primi anni la facilità del Marradi sia andata via via aumentando; e come insieme si sia gradatamente indebolita l'efficacia della sua rappresentazione poetica. Al Marradi bastava un momento di commozione; non approfondiva, non sceglieva; si affidava al suono di qualche parola e all'onda di un verso.

E la sua commozione, quanto più superficiale e immediata, tanto più era facile e frequente.

Una vista di mare, una sera di campagna, un tramonto, un'alba, un cielo di stelle; un ricordo d'amore; due occhi sognanti; il dolore per la morte della sorella; la tristezza di un ricordo: ed erano sonetti in collana, che uno chiamava l'altro nella facilità delle esclamazioni e delle invocazioni; eran quartine e ottave a filze, ballate a serie. Spesso l'emozione, l'impressione, il sentimento del poeta vi si mostravano, invece che per immagini, in locuzioni dimostrative, logiche, discorsive. Piuttosto che a uno scolaro del Carducci, a volte, leggendo il Marradi, vien fatto di pensare a un De Amicis della poesia.

Ecco sui colli e sui fastigi il sole
ecco sui marmi il sol di primavera
nel cui sorriso esaltasi la mole
del Brunellesco olimpica e leggiera.

E neppure può dirsi che le figure storiche che la sua poesia prese più tardi a rievocare, quasi a rinforzo del suo paesaggio umbro o toscano, abbiano avuto da lui vero spicco o rilievo, o che l'abbiano comunque interessato oltre l'esterno. Ci accompagna anche qui la stessa onda armoniosa, di versi e di strofe, che decorano un quadro; prendono il disegno bell'e fatto dalla tradizione e lo coloriscono assai più che non lo rappresentino.

Nè in verità, potrebbe darsi un giudizio molto diverso, della ripresa poetica — patriottica del Marradi; quando, dopo molti anni di silenzio, le *Rapsodie Garibaldine*, lette dai palcoscenici, dettero al poeta già stanco una popolarità improvvisa e insperata. La facilità che altrove conservava un tono popolaresco — anche simpatico — di canzone o di canzonetta, qui troppo spesso finisce nell'oratoria.

Alto a cavallo, mentre il sol dilegua
dietro i templi dell' Urbe, alla coorte
Garibaldi parlò: Nessuna tregua!

Che ciò dovesse ottenere il suo effetto dal palcoscenico, si comprende: ma questo sembra il bozzetto di un Garibaldi equestre, per una città di provincia.

Sarebbe tuttavia ingiusto non riconoscere all'onesta fatica di questo poeta, quel tanto di felicità che

ebbe e mostrò ogni volta che l'ispirazione venne a lui più schietta e si espresse in quei modi che meglio gli erano consentiti. Nei migliori versi giovanili l'esempio e la vicinanza dei maestri gli dettero il freno e la misura di cui più bisognava: questa misura e questo freno anche più tardi, il Marradi li ritrovò ogni volta che la sua ispirazione partì da uno spunto letterario, o si appoggiò a forme classiche meglio chiuse e definite.

Quello che per il D'Annunzio dell'*Isottèo* fu semplice esercizio arcaico e letterario, per il Marradi, fu espressione attuale di poesia. In quella gioia un po' letteraria di saper cantare con voce moderna, nelle vecchie forme, era la sua più certa felicità.

A certi principii delle sue strofe, la voce del lettore ancora si riposa con gioia

Fiumi tranquilli che cingete il mondo;

o si rialza nei quattro versi d'apertura di certe ballate.

— Ben venga maggio — cantava il toscano
popolo un dì nell'agile ballata
e in festa procedea la maggiolata
tra le rose fiorenti al colle e al piano.

O, meglio ancora....

Oh pia nel verno, che nessun consola
riso di verde, l'ombra degli olivi.

Sono sestine, settime rime, ottave, ballate, che dai lontani giorni dei nuovi *goliardi* e del *Mago*, si riaffacciano sempre più timide e rare nelle pagine del Marradi: suoni ed echi di una poesia che finiva.

Mario Missiroli.

In un giornale che non esce alla Capitale, nel 1920 apparve una rubrica (una colonna) in seconda pagina, che resistette, caso raro, sempre a quel posto, per più di dieci mesi: « Opinioni ».

Sulle prime, molti devono aver pensato a un lavoro anonimo di ritaglio e di informazione; tutt'al più a un esercizio di ironia e di divagazione, come se ne incontrano quasi in ogni giornale. Ma ci volle poco a ricredersi: l'anonimo commentatore, questa volta, senza dichiararlo e senza farne mostra, batteva una strada sua, restava attaccato a una sua regola costante, seguiva fedelmente un suo piano.

In apparenza, il giuoco era assai semplice: i fatti del giorno, le idee degli altri, le previsioni, le postille, i commenti dei giornali — l'anonimo scrittore delle « Opinioni » li ricordava con un'approvazione che era quasi sempre soltanto un complimento —; li toccava appena, e ci rimbalzava su, rapidamente, verso idee e principî generali. Succedeva che idee e fatti di grande importanza e di gravi conseguenze — in apparenza — finissero talvolta miseramente smontati nei loro

elementi più semplici e più ovvii. In compenso, il «facile», il «comune» — fatterelli, inezie, incidenti — acquistavano talora un insospettato valore di simbolo, eran lì a significare un evento importante, a riprovare l'esistenza di una legge, ad accusare l'imminenza di una minaccia.

Nè questo era il solo capovolgimento. Azioni, gesti, proclami che apparivano rivoluzionari nella cronaca — pensiamo alla vita italiana degli ultimi anni — proiettati nella storia, acquistavano talora un improvviso significato di ordine e di conservazione; al contrario, idee che apparivano nella pratica democratiche, liberali, conciliative — nell'immanenza avevano invece un valore disgregante di anarchia e di effettiva rivoluzione. Per questa necessità, le «Opinioni» che nascevano da un temperamento in realtà non conservatore ma reazionario, finivano spesso per dar ragione a idee e programmi «estremi», rossi o neri. D'altronde i politici «estremi», e spesso soltanto loro, avevano dei principî da salvare, delle idee da conservare; contentandosi gli altri di un equilibrio mobile sul compromesso della pratica.

Le «Opinioni», insomma, attraverso il loro travaglio dialettico, avevano l'ambizione di offrire al lettore un programma e un paradigma di idee schiettamente conservatrici: e non era colpa dello scrittore se i numeri e le linee del programma arrivavano, o piuttosto tornavano lì, ad acquistare nuovo significato, o a riprendere il loro antico, venendo ora da programmi e da dottrine «avanzate».

«Le Opinioni ribadivano tutti i solenni concetti dell'ordine, della famiglia, dell'onore, della nazione, dello Stato, della proprietà, della religione, ed erano avversate dai conservatori».

C'è però una lagrima di coccodrillo in questo rimpianto: chè se il lettore disavvezzo, il più delle volte finiva per indispettirsi e per perdere la testa a quel giuoco, bisogna dire che anche lo scrittore ci metteva un grammo di malignità nel disorientarlo: quando poteva, cercava di mascherare le concordanze ideali con delle contraddizioni apparenti, travisava con un paradosso una verità, sopratutto s'ingegnava d'essere *urtante*. Non perdeva mai un'occasione per lasciar cadere una nota fredda, acida, nella musica di un pensiero corrente, e che a un tratto ne rabbrividiva e stonava tutto. Questione di temperamento: e Mario Missiroli, l'anonimo scrittore delle «Opinioni», non poteva essere che così....

Bisognava vederlo in quell'inferno: calmo, lucido, giocava con le opinioni degli altri e con le idee proprie come con i pezzi di una scacchiera. Quando era finito il lavoro del *Carlino* (Mario Missiroli, direttore, aveva la civetteria, ogni notte, di ripassarsi e di provvedere da sè a tutto il giornale, dall'articolo di fondo, alla *pubblicità*), tacevano i telefoni, e gli ultimi redattori se ne andavano, allora per Missiroli cominciava il lavoro (il *riposo*, com'egli diceva) delle «Opinioni».

Un riposo che era un po' una vendetta.

La politica, il commento, la cronaca d'un giornale, giorno per giorno, vivono d'accomodamento e di compromesso, tra l'ieri e il domani. Per forza, il giornale è la *passerella* tra la storia, la logica, la filosofia, le regole eterne — e le necessità, le probabilità pratiche del giorno dopo. Missiroli accettava di buon grado la legge comune; non solo, ma esagerava a se stesso e agli altri il gusto di conciliare, di avvicinare, di smussare nella pratica gli uomini e le idee che si opponevano e si distanziavano nella teoria. Le notti ch'egli poteva radunare nel suo piccolo studio senza seggiole, intorno a una sola scrivania e a un solo discorso, un massone e un mistico, un libertario e un nazionalista, erano le sue feste! O quando poteva costringere un letterato a scrivere una nota d'agraria, un politico a far della letteratura, un musico a scrivere di pittura....

Contento, offriva a tutti un'idea e un sigaro; senza parere, col mezzo sorriso della sua faccia pallida, dirigeva il dibattito come un'orchestra sotterranea.

Prima dell'alba, i sigari e le idee si erano spenti nel piattello della cenere quotidiana.

Qualcuno avrebbe potuto anche pensare che il temperamento di Missiroli si esaurisse lì. Ma quanta nascosta ironìa, quanta tristezza fossero in quella sopportazione, in quell'arte conciliativa, lo si vedeva il giorno dopo nelle «Opinioni».

Contro il peso morto del fatto, contro le esigenze della pratica, contro l'utilità delle conciliazioni, contro il gusto del relativo, le «Opinioni» rimettevano in valore, ogni mattina, la superiorità dell'idea, la ne-

cessità della lotta, la bellezza dell'assoluto. Quell'angolo di giornale era la vendetta che lo scrittore della *Monarchia Socialista* e della *Polemica Liberale* (due libri che testimoniavano già un pensiero che non sa completarsi che contraddicendosi: l'uno negava la lotta della storia proiettandola sullo schermo dell'esigenza cattolica; l'altro risolveva il problema politico con una dottrina — il liberalismo di Missiroli — che ha il solo compito di tradurre in equilibrio e in praticità di governo i resultati della lotta): la colonna delle «Opinioni» era la quotidiana silenziosa vendetta del filosofo sul giornalista: vendetta ironica e allegra, chè questa volta era il giornalista ad aiutare, a fornire i dati e gli strumenti della conoscenza, al filosofo. L'ebbrezza dell'assoluto (secondo la parola di Spinoza) era l'orgoglio di Missiroli; ma l'assoluto, lì, era perseguito accanitamente attraverso il relativo. Ogni pretesto era buono, ogni strumento serviva.

Nei libri, il suo pensiero e la sua logica si svolgevano e si innalzavano per astrazioni, spesso a colpi d'antitesi (la scuola di Oriani....); e spaziavano poi in una libertà illimitata. Nelle «Opinioni» il lirico si fa epigrammatico. Il pensiero sale a momenti con l'impeto di uno stocco d'acqua pura; ma subito si spezza, scende crosciando, disperso e ironico; e ricomincia. Se lo guardiamo al *sommo*, dove dubita, sembra che il pensiero debba ogni volta superarsi, salire senza più scendere, toccare la Fede: e invece sempre ricade.

Musica in sordina, colpi di spillo, *boutades*, segni caricaturali, ironìe; talvolta, a smontare un errore, a

svuotare un' idea falsa, bastava un rilievo, una correzione formale di logica. Missiroli non domandava di più : scoperto un errore si ritraeva senza sostituirgli una verità.

Qualche altra volta, tanta era la facilità logica del suo pensiero, che si credeva a un esercizio meccanico. Le idee si muovevano e si lasciavano scartare in poche righe, con la precisione secca di schede rimosse in una cassetta di biblioteca. Erano i punti morti di un pensiero vivo.

In tanta apparente varietà, il lettore rimaneva più stordito che convinto, più irritato che preso. « La stupidità trovò la forza di rivoltarsi e di agitare le lunghe orecchie », dice lo scrittore mentre sta per arridergli la gloria — immeritata! — della persecuzione politica. No : il tuo giuoco, Missiroli, per lo meno, peccava contro la carità : chi obbliga il prossimo suo a pensare, per poi distruggere il suo pensiero — dev'essere pronto, ogni ora, a bere la cicuta....

A rileggere oggi in volume le « Opinioni » — in questa scelta pubblicata dalla *Voce* (« Opinioni », la *Voce*, Firenze 1921) — risulta anche meglio la unità che regge e guida il pensiero dello scrittore, nel variare degli atteggiamenti e delle occasioni.

In apparenza, pochi libri sono, come questo, frammentarii ; in sostanza, è difficile trovare un libro dove il pensiero resti così risolutamente e così astrattamente uguale a se stesso. I fatti degli uomini, le loro

passioni, le loro idee, in realtà, non turbano il pensiero di Missiroli ; non lo sviano. Le *citazioni* dalle quali le « Opinioni » ogni volta sembrano partire, in genere sono soltanto.... tipografiche. Non trattengono neppure un istante il pensiero di Missiroli ; che si svolge di pagina in pagina in un continuo soliloquio. Se tra i suoi amici volete trovargli un *opposto*, pensate a Sorel : al valore che hanno i fatti, le date, le citazioni, nel pensiero di Sorel. La filosofia di Sorel è tutta lì. Come nessun'altro, egli sa l'arte di far parlare filosoficamente, con una precisione minuta e quasi pettegola, la storia, e la cronaca.

La *forma mentis* di Missiroli, che sembra aver qualche somiglianza con quella dello scrittore francese, è invece agli antipodi. La realtà non ha vera presa, non ha possibilità d'arresto sul suo pensiero. Di qui quello scattare pronto, ma spesso come esangue e innaturale, della sua logica. Se guardiamo questo libro prescindendo da certe tesi pratiche e occasionali, vediamo che il pensiero di Missiroli ha già inizialmente disperato di raggiungere la conoscenza e la verità. È un pensiero ormai fine a se stesso, indipendente dall'oggetto pensato. Sarebbe sofistico, solo che non avesse la dirittura logica, e il gusto lirico, l'amarezza di questa inutilità e di questa rinunzia.

Tilgher ha accennato recentemente a una filosofia della vita moderna tutta risolta nell'azione ; a un nuovo pragmatismo idealistico ; a un' attività disperata, fine e compenso a se stessa. Missiroli per conto suo, l' ha preceduto considerando l'esercizio del pen-

siero come un esercizio puro, astratto, indipendente o almeno indifferente all'oggetto pensato; e questa è la sua sola possibile attività. Da qui la sua tristezza e il suo orgoglio.

Scrive nella dedica a Prezzolini: « Ho l'impressione insomma che, attraverso la confusione odierna, si vada verso uno scetticismo, che aspira a rinnovare la trascendenza, primo passo verso un misticismo senza Dio ».

Si pensa per forza al dilettante dell'azione (o estèta) che sta alle soglie dell'*Azione* di Blondel; « agisce, per esaltarsi nel nulla di sè, con la voluttà di una sorta di ateismo mistico.... »

Dice ancora Missiroli: « Sono fermamente persuaso che la storia resti un'esperienza inutile per tutti coloro che sono pervenuti a un certo grado di conoscenza: che il fare sia un duplicato e una falsificazione del conoscere.... A quali conseguenze porta una simile dottrina? Alla trappa o al suicidio?

« Logicamente non v'è una terza soluzione, se pure le prime due non si equivalgono. Viceversa, una simile concezione è ancora l'unica che può dare la forza di vivere, senza amare la vita. Questa non è la filosofia di coloro che vorrebbero morire; è la filosofia di coloro che vorrebbero non essere mai nati ».

Sono le ultime parole, la più dolorosa confessione che ci abbia fatto Missiroli: non so se un programma o un testamento.... Certo, solo in questa tristezza oggi si riscatta e trova la sua giustificazione umana un pensiero che, rinunziando alla verità, è costretto a negare anche la vita.

Adolfo Albertazzi.

I.

Chi legge queste ultime prose dell'Albertazzi dopo qualche volume — romanzi, racconti, o magari critica e versi — dei soliti scrittori *modernissimi*, sente tratto tratto il bisogno di esclamare tra sè: evviva la faccia! Ecco che qui l'aria si rischiara, le nuvole se ne vanno, la nebbia svanisce: quell'atmosfera traslucida e uggiosa dei sensibilisti, dei fatalisti, degli allegoristi, dei poeti grotteschi, si ritira e dà luogo a un'aria calma riposata dove gli uomini e le cose riacquistano i giusti limiti e le loro proporzioni, e, invece che per metafore e anacoluti, son chiamate, se Dio vuole, distesamente e col loro nome. Sì: evviva la faccia!

Tutta affaticata a scoprire e a scavare i sensi riposti, lontani, difficili, delle cose e degli atti degli uomini, l'arte moderna era andata via via perdendo il gusto della vita, il senso più modesto, (e tuttavia necessario alla stessa poesia) della realtà. Ogni uomo, ogni parola, ogni gesto, tendevano ad assumere un significato che li superasse. Non c'era più niente, non c'era più nes-

suno che si contentasse di essere (e sopratutto di sembrare) ciò che era. Ogni cosa voleva essere più di se stessa; voleva assumere, per forza, anche dove era impossibile e inutile, una significazione trascendente e simbolica. Deformazioni grottesche, estratti d'ironia, fumi allegorici, nostalgie crepuscolari, allusioni metafisiche, crudezze realistiche — tutto serviva a sforzare la realtà. In nessun orto, uno scrittore giovane avrebbe mai trovato una pera contenta d'essere una pera, e basta. Non c'era più un romanzo dove entrasse una bella donna che fosse una bella donna soltanto. La pera prima di tutto doveva essere un problema concentrato di piani di gravità e di colore, un péndulo interrogativo sulla corteccia della terra: e la bella donna, prima ancora che vi fosse concesso di ammirarla tale, vi era presentata, a dir poco, come una pedina del destino sulla scacchiera degli uomini.

La conclusione? La conclusione era che in tanto mareggiar di simboli e di problemi, non si vedevan più nè pere nè belle donne. Per scusarsi, o piuttosto per confonderci, gli scrittori dicevano che nella grande arte tutto deve essere simbolico: ogni uomo, ogni oggetto, devono finire per significare qualcosa di più, per superarsi.... Ma non dicevano che questo superamento, questo valore di simbolo, questo «di più» dell'arte, nascono ogni volta dalla realtà e non dall'abolizione del reale; da una realtà anzi più ricca e pregnante. Che il valore simbolico, la poesia, non possono essere sparse sulla realtà come uno spolvero di zucchero sopra una pizza: che è invece la realtà

stessa che esprime da sè, quando può, (quando il poeta c'è) il simbolo o la poesia. È così: per significare qualcosa di più (un tipo, un carattere, una legge) non c'è altra via: bisogna cominciare dall'esser se stessi. Torniamo, se credete, (e non solo perchè siamo in feste di centenario) torniamo a leggere i *Promessi sposi*. In quel libro non c'è figura, ne meno tra le secondarie, e direi che non c'è un passo, non c'è un episodio che non abbiano ormai, anche nei riferimenti del conversare comune, un significato generale, un valore di carattere, di tipo, d'esempio. Basta ricordare certi nomi.... Eppure lì dentro (come in pochi altri libri del mondo) tutto è preciso e reale; tutto, direi, è umile; non c'è davvero spolvero di poesia e non c'è sforzo di simboli.

II.

Ma l'Albertazzi m'è rimasto indietro. Volevo dunque dire che questo scrittore, anche quando gli altri cambiarono strada, verso il più difficile, il più complicato, il più profondo (a ogni costo), lui li ha lasciati fare, neppure se n'è accorto, e ha continuato la sua. E oggi l'Albertazzi è in testa. Non saprei davvero quale dei nostri giovani novellieri non potrebbe invidiare all'Albertazzi: *Faina*; *Un buon uomo*; *Il benefattore*; *Buona gente*, *Il cane dello zio Prospero*; tanto per scegliere da ciascuno dei recenti volumi una novella sola.

A guardar soltanto gli argomenti e i soggetti, le novelle dell'Albertazzi, volta a volta, non sarebbero poi molto differenti dalle novelle, mettiamo, di Moretti o di Zuccoli, di Pirandello o di Panzini.

I *casi*, son quelli. Un caso ironico, in ambiente elegante, come quello della novella *Tutt'e tre* (un mondano in ritiro, che tende il laccio a tre amiche — sicuro e già impensierito per l'abbondanza della conquista, le perde poi tutt'e tre) : ecco una trama che altra volta non sarebbe spiaciuta a Zuccoli. *La pensione* (povere vedove pensionate accorrono a riscuotere alla porta della Tesoreria : ciarle tra di loro ; poche parole con un giovane sconosciuto che mostra di dover attendere anche lui una pensione ; e infine il giovane le rapina in istrada) : una novella, insomma, che avrebbe potuto pensarla Moretti. *Chi era ?* (una signora cerca di scoprire il complice d'amore di un'amica : quando sa che il complice è suo marito, ella, per vendetta, diventa l'amante del marito di lei) : quando scriveva novelle, la trama sarebbe saltata in mente anche a Ojetti. E *Il Signor Pio* (un farmacista filosofo-pessimista) e *Dopo tutto....* (che narra di un egoista che si crede e vorrebbe essere filantropico e buono) e *Francesco mio...*, il mistico poverello perso nell'egoismo del mondo, avrebbero potuto ben servire alle variazioni, agli spunti, ai motteggi di Panzini. *Il Discepolo* (che a forza di ripeter le frasi di un grand'uomo, passa lui per grande, e.... rischia di finir deputato) poteva piacere anche all'ingegnosa logica di Pirandello. Anche all'Albertazzi, come al Pirandello, piace di costruire la

novella su di un fatto preciso, su di una trama, magari su di un trucco.

Ebbene : non è vero.... All'Albertazzi possono magari mancare pregi e doti che hanno gli scrittori che gli abbiamo mentovato vicino : ma egli ha un'asciuttezza, una precisione, un senso così rigoroso del limite e del necessario nel disegnare e nel condurre la novella — un linguaggio breve e schietto — che son doti sue e basta. Gli uomini e le cose, nelle sue pagine prendono subito una forma e una fisionomia ferme e precise. S'ha da nascere una tragedia, ebbene, s'arriverà alla tragedia con tutta naturalezza.

III.

Renato Serra scrisse delle prime novelle di Alfredo Panzini che quelle eran le novelle che avrebbe scritto il Carducci.... se fosse stato novelliere. Ma ciò, che per il Panzini non mi parve mai vero, sembrami che s'adatti bene all'Albertazzi.

Se guardate bene, questo scrittore non raggiunge la sua particolare serenità che sa di classico, evitando gli argomenti o le situazioni che possano comprometterlo o sviarlo. Tutt'altro. Senza sembrare, l'Albertazzi psicologo e novelliere ha delle curiosità assai complesse e pungenti.

Egli ama (e una volta lo disse) il grande Diderot. Nel suo modo minore, direi che anche a lui piace veder chiaro nel torbido, esser classico in argomento e ma-

teria romantica. E non inganni la semplicità, quasi soltanto esteriore, dei suoi personaggi; scelti quasi tutti tra la gente che gli è più spiritualmente familiare e simpatica. Non importa se nelle sue pagine torna il tipo del popolano, o del signore di campagna, generoso e violento, o del poverello poetico. Certo l'Albertazzi si compiace degli aspetti popolari della saggezza o di quella spicciola filosofia che s' impersona volentieri in figure caratteristiche, in macchiette. Incontriamo spesso in lui, contadini e piccola gente; gli *uomini nuovi* del buon Sacchetti; ma — tutti e sempre — rappresentati senza semplicismo; còlti anzi come esponenti di tutte le difficoltà dell'anima umana.

Questi uomini, e i loro atti e i pensieri sono sempre atteggiati con artistica semplicità che vorremmo dir casta; il loro animo non si manifesta e non si dichiara attraverso gli andirivieni, le dimostrazioni e le giustificazioni interminabili che fanno somigliare molti racconti moderni a trattati di cattiva psicologia.... Piuttosto che da una romantica psicologia scoperta e in attività, i personaggi dell'Albertazzi sono distinti classicamente da un *animo* unitario e compatto; in ciascuno; segreto e diverso; che ogni volta si manifesta nell'atto, nel gesto, o nella parola diretta del dialogo; e non — com' è uso frequente — nel commento e nella illustrazione dello scrittore. Di qui, quel che di sobrio e asciutto, quasi di accorciato, che hanno le sue novelle. Leggendo, ad esempio, il racconto di *Top*, vien fatto di pensare di quante pagine sarebbe aumentata questa novella sotto la penna di

un altro: forse fino a diventar romanzo.... E se lo scrittore vuol commentare l'azione di un suo racconto, lo fa di preferenza in forma aforistica, con brevi proposizioni morali, insinuate qua e là, asciutte, staccate dal racconto.

In alcune prose dell'Albertazzi gli aspetti della natura si mischiano al sentimento umano (come nella storia di *Mattucco*, come nella novella *Le penne del pavone*, come nel magnifico idillio funebre delle *Viole*) e ne determinano gli sviluppi e la catastrofe, in un modo così intimo e stretto da far pensare davvero a idilli tragici. Non si scorda Mattucco, il mendicante francescano, quando d' improvviso gli manca la poetica comunione con la natura. « Ed era tanto debole; pativa la fame. E più che per la fame, pativa perchè in quel lento mancare di sè a se stesso pareva venirgli meno il mondo, che già viveva con lui e di lui. A poco a poco gli si estingueva l'energia animatrice, povero Mattucco! Un giorno giacque sotto un olmo in un campo deserto. Guardava con gli occhi languidi davanti e d' intorno, e non ci si trovava più. Tutte le cose ora vivevano per sè sole, in un egoismo mostruoso, in una indifferenza spaventevole, con una incuranza spietata ».

Altrove le qualità stilistiche dell'Albertazzi si manifestano in rappresentazioni sprovviste d' intreccio o di trama. Pagine che si direbbero autobiografiche. Nel *Vitello*, tutta la prima parte del racconto (un diario che mostra l'egoismo di uno scrittore ospite in una casa di campagna, dove agonizza una povera

donna) fa pensare a certi capitoli del Renard letterario e agreste.... Nella *Fiumana* si narra soltanto il passaggio di un guado, interrotto dall' improvviso restìo di un cavallo, sotto la minaccia della piena. E son cose perfette.

Direi anzi che in questo genere di racconti, autobiografici o di ricordo (e l'Albertazzi a ragione li predilige), si manifesta più apertamente quella che è la qualità sua più caratteristica: il riposo e il piacere di scrivere. Quella tormentosa gioia che ogni vero letterato prova di fronte agli strumenti della sua fatica: la carta bianca e l' inchiostro. Riposo libresco.

In questo senso l'Albertazzi tiene, si direbbe, dell'antico.

I nostri novellieri di un tempo avevano l'aspetto rasserenante, non dico sempre di vecchi che ricordassero, ma di uomini, anche giovani e partecipanti alla vita, che tuttavia avessero già definito nel loro spirito e concluso, fino a staccarsene, quell'episodio quel fatto quel personaggio ch'erano oggetto del loro narrare. I novellieri d'oggi al contrario muovono le dita sulla carta come se la materia del racconto ancora li scottasse. L'antico novelliere, partecipava un po' di quella annosa e lontana saggezza propria agli scrittori di apologhi o a quei favolisti morali, grandi imbalsamatori di lupi e agnelli, di leoni e somari parlanti..., che, a grandi tappe, si riscontrano nelle storie letterarie come riposanti immagini di santi padri. (Poco importa poi se la morale dei novellieri fosse soltanto.... rovesciata). E c' è un sapor letterario nell'Albertazzi, un'aria di buone let-

ture, a volte quasi un ammiccare dello stile, che piace. « Sebbene non ci fosse ombra di bosco e la strada polverosa ardente e deserta defilasse aliena da frescura di fonte o da soavità di rito, un poeta avrebbe scorte chi sa quante amadriadi e ninfe a tentarlo procaci e scappargli via proterve. Il signor Petronio se ne veniva lemme lemme, catelon catelone, non badando neppur ai piccoli ciottoli in mezzo al suo cammino. Sorrideva a se medesimo, intanto che a ogni curva, o svolta, l'ombrello perdeva la direzione del sole e, inutilmente aperto, lasciava riscaldare nel cranio sottostante il buon senso della filosofia ».

Come sia non so; forse è soltanto per quei «ciottoli» che il signor Petronio specialmente mi piace; e dietro gli vedo Don Abbondio.

IV.

Parlando dell'Albertazzi ho inteso qualcuno accusare una certa insoddisfazione dovuta alla poca partecipazione, quasi alla frigidità dello scrittore. E ciò si spiega facilmente, se si paragoni il riserbo e lo stile, che son pregi dell'Albertazzi, con l' invadenza lo spreco e la furia di altri. Tuttavia l'accusa non è tutta e sempre senza ragione. A volte l'Albertazzi si applica con bravura su argomenti che interessano in lui lo *scrittore* (nel solo senso laborioso, d'officina, di questa parola) più che l'*artista*. E, in genere, è caratteristica in lui la facilità a riassumere episodii, a parafrasare la storia, a dedurre racconti suoi dalla vita o della letteratura

degli altri..... Còmpiti che lo scrittore assolve, mentre l'artista, senza partecipazione diretta, si limita a sorvegliare. E in questi casi anche lo stile, privo di moto intimo, per non stagnare, si rianima artificialmente di costruzioni esclamative, o d' interrogazioni, o di incisi che, ripetendosi, rendono meno gradevole, e a volte persino difficile, la sua bella prosa. Sono i suoi punti morti.

Quanto poi al particolare riserbo e a quella letteraria difficoltà che per trent'anni ha tenuto discosta la fama dell'Albertazzi dal riconoscimento facile e clamoroso dei più, l'artista non ha che da compiacersene. Vi ritrovano nuova conferma il suo decoro e la sua nobiltà.

A. Albertazzi, *Facce Allegre*. Treves, Milano. *A stare al mondo*. — *Strane storie di Storia vera*. Vitagliano, Milano. — *Sotto il sole*, Casa Ed. Urbis, Roma, 1921. — *Top* (novelle), Mondadori, Milano. 1922.

Intermezzo d'autunno.

17 : *San Satiro.*

Il Satiro se ne stava accucciato, tranquillo, con le spalle appoggiate a un bigone abbandonato mezzo vuoto, in fondo al filare. Le vendemmiatrici e gli uomini se n'erano andati alla cantina o alla casa. Nel campo deserto, scuro per l'ombre della sera, ero rimasto solo; e rimontavo passo passo il filare; battendo con la mano aperta, per giuoco, qualche tralcio spoglio che mi impediva il viso, — quando m'accorsi del Satiro

Dietro quel bigone dimenticato, in quell'ora tra ombra e sole, scòrsi a un tratto, che svettava appena, la piccola testa rotonda, rossiccia e ricciuluta, con i cornetti all' indietro. Il Satiro!

M'accostai adagio per non spaurirlo, e sorprenderlo, come si va al covo della lepre. Come fui a tre passi, girai presto di fianco al bigone, e gli fui di faccia. Non si smosse; mi guardò anzi, di sotto in su, indulgente e canzonatorio, come a farmi capire che si era già accorto della mia presenza e che, forse, mi aspettava. Ne fui lieto.... e anche spiacente per la sorpresa mancata.

Era un piccolo satiro di primo pelo ; e se ne stava accosciato con la schiena al bigone, come i contadini alla messa, sul sagrato, con le spalle alla chiesa. Puntava in terra, davanti, i due zampetti teneri di capra ; gli cominciava, sopra, il vello morbido e biondo, che s' infoltiva sul ventre e moriva nel carnato umano alla vita. Nella faccia furbesca, e ossuta, tra di gobbo, di ragazzo e di vecchio, ridevano gli occhietti azzurri e fermi sotto la coroncina dei riccioli, con le radici dei cornetti all' indietro. Sotto, invece, la barbiccia rada lungo l'osso della mascella e il mento, faceva pensare piuttosto a un frate giovane ; ma a distrarre da quest' idea, dalla gola sul petto gli pendevano due bargigli menci, leggieri, in fondo, come due galle.

Lo guardavo dall'alto in giù, senza parola.

Con una delle sue mani di ragazzo, come se io non fossi lì, il Satiretto manteneva a un angolo delle labbra pallide una pagliccia gialla di stoppia ; e la testa inclinata alla mossa, immobile, sembrava insieme attenta e distratta ; pronta a scattare o a ridere ! Poi si rabbonì ; e parlò soltanto. ..

Come fu, non lo so ; ma in quell'ombra di sera, nel campo vendemmiato, mi sembrava tutto assai semplice e naturale ; e la voce del Satiro mi era piana e vicina come la mia stessa voce.

Risposi al suo saluto, e gli dissi il mio contento.

— Sapevo d'un satiro vecchio, che l'aveva incontrato molti anni fa, in terra non molto lontana da qui,

un vecchio francese, scrittore.... Era un Satiro vecchio, vecchio molto; gli parlò, figúrati, di Saturno, di Giove, e del « Galileo »; disse che si fece compagno e guida per queste terre ai primi discepoli di Cristo ; più tardi fu amico di San Francesco e dei suoi ; ti dico, un Satiro vecchio....

— Lo conosco e.... sono lui (ma tu non puoi capire)....

— Io credevo che, da allora, anche l'ultimo Satiro fosse scomparso. Perdona. Ma è che ormai, vedi, non mi sembra più aria per voi....

Il Satiretto si sfilò piano la pagliuzza dall'angolo delle labbra, e mi guardò intento.

— E perchè ?

Cercai di spiegarmi, senza offenderlo, ma non senza qualche imbarazzo.

— Gli uomini, amico, oggi son tutti presi, tutti occupati dallo spirito, dalle *esigenze*, dai *problemi* dello spirito. Se tu mettessi gli occhi nella carta che si stampa, se tu udissi i nostri discorsi, se entrassi un momento nelle consuetudini della nostra vita, lo vedresti subito. Lo spirito, la coscienza, la storia, l'economia, la politica : ci sono uomini, che attraversano la loro porzione di vita e di mondo, viaggiando come in un vagone chiuso, senza finestrini : e passano dall'uno all'altro buio, senza veramente godere di altra luce, di altro sole, che non siano la loro luce e il loro sole *interiori*. E sono gli uomini veri ; gli uomini davvero nostri ; il nostro orgoglio ; non so se i nostri santi, o i nostri eroi....

Il Satiretto mi ascoltava guardandomi obliquo di sotto in su, col filo di paglia alle labbra, attento....

— Che vuoi farci tu nel nostro mondo? tu che sei un po' figlio della terra e del bosco, del fiume e dell'aria; che hai un po' di zolla nei piedi fessi; hai un po' di cielo ne gli occhi chiari, che zufoli, se vuoi, in quella pagliuzza, un canto di seimil'anni che solo il vento ricorda; e tra la barba rossiccia, stringi la tua bocca alla cera del miele, o la rovesci, in riso, ad accoglier l'acqua dalle fonti.... Amico, l'acqua oggi scorre nel piombo, le api stanno in collegio negli alveari scientifici, quando il sole se ne va, ciascuno di noi può accenderne uno per conto suo; e in quanto alle tue antiche compagne, le Ninfe, puoi domandarne a Panzini....

— Ho capito. Vuoi dire che cosa ci resto a fare io, sulla corteccia della terra?... Me ne potrei uscire, tornare là.... donde sono venuto.... Questo vuoi dire; e sei certo?

Ora il mio Satiretto s'era alzato puntando i due zampetti di capretto, e spiegando le anche, come due molle. Camminò incerto tra il passo e il salto; poi si fece presso una pianta, e vi si appoggiò. Contro il tronco, nell'ombra della sera, quasi sparivano i contorni del corpo; s'incideva, invece, la piccola faccia chiara, triste e ridente.

— Sei certo? E davvero per voi il sole s'alza ogni mattina inutilmente; e non serve ormai che a maturarvi le biade e i frutti; e, tra tutta la festa del cielo, scende ogni sera senza gioia per voi, senza rimpianto, senza desiderio, tra le ultime nuvole? Davvero? Hai visto le lodole, la mattina Brillano contro le zolle

lustre; si staccano, s'alzano su e trillano al sole.... E da quella macchia di ginepri, hai sentito gli zirli amari dei tordi al tramonto? I grappoli di questo filare, davvero tutt'oggi li hai visti cogliere e calar nei panieri, o pigiar nei bigoni, pensando solo al vino da vendere? Quei grappoli d'oro, ariosi e pieni, che coglievano le mani alzate dell'Orsolina, sopra la testa serena, che a me di Ninfa, e a te sembrava di Madonna.... E tu pensavi solo — davvero? — al paniere che si colmava, al bigone che si riempiva? E non morderesti a quel frutto; al frutto, dico, della vita, che vuole i denti forti e l'anima sana? Senza rimpianto? Amico, credi davvero, ch'io oggi potrei andarmene dalla terra? E perchè allora ogni notte indugi, all'ombra degli ulivi? Seduto sulla soglia, perchè aspetti ogni sera la Caròla — la buona vecchia delle Casine — con la boccia calda del latte; e dentro ti si sfa intanto la pena e il cruccio della giornata?

Non rispondevo; ma la voce del Satiro si era fatta, ora, suadente e calda, sembrava contenere, a un tempo, un pianto e il nascere di un riso.

— Amico; volevo dirti che la mia giornata, che cominciò col mondo, forse ancora non è finita. Lo so; lo spirito, la coscienza, la storia; devono davvero essere cose difficili, se vi fan tanto pallidi e cattivi.... Ma a che servono? Se gli uomini si allontanano, io non temo; li aspetto. Quante volte li ho visti tornare? Lo Spirito, dici? forse lo Spirito mi aiuta. E a che serve, infine, se non a farvi mordere, più a fondo, nel frutto eterno della vita?

Non so quali parole, quali scuse volevo opporre. Volevo dirgli forse che lui — il piccolo Satiro — molte cose non poteva comprenderle.

— Chi hai detto, prima: Panzini? Va' là; li conosco anch'io i tuoi amici. Panzini giorni sono lo vidi che lasciava la spiaggia di Bellaria, per i suoi tormenti di Roma. Dopo tre mesi che ne faceva senza, s'era infilato di nuovo le scarpe, e camminava un po' piatto e buffo, come un Satiro smesso. A Firenze scese per prendere tre gelati di seguito, a un caffè notturno di donne belle e di fanciulle. E le osservava (ti dico) senza gridare; da dietro quei suoi occhiali di ferro. Li conosco io i tuoi amici. Nel monte qui dietro, quello che ti è più caro, non è vero che si maceri tutto il giorno, sull'*Ecclesiaste*: di sera di dietro una grotta, sorpresi Papini che faceva girotondo con la Viola e la Giocondina intorno a un castagno; e poi finiron, babbo e figliole, per corrersi dietro, raccattare e buttarsi ricci e risate. Con Soffici sai che s'è amici da tempo. Di giorno, ora, è in abito civico e curiale, e poco si riconosce; ma di sera lo ritrovo ogni tanto al fresco, pei poggi di Carmignano; allora è come un tempo; e ci sta.

Qual'è il più laborioso, il più indafarato dei tuoi amici? Dicerto, Ojetti: ha tutta la sua giornata preordinata in un taccuino, e piena come un uovo. Be': e come va che Ojetti arriva sempre mezz'ora

più tardi a tutti gli appuntamenti? Fa il conto di quelle mezz'ore. Pènsaci.

Chi ti fa più paura di tutti? Di certo Giuliotti! Non lo dire a nessuno, ma ora che era a Montecassino, l'ho visto che giocava alle bocce sotto il muro del convento... E Prezzolini (addirittura una specie di commesso viaggiatore dello Spirito) tu dovresti vederlo, a tavola sparecchiata, quando gioca col gatto! E Cecchi che dà a ciascuno il suo, col millimetro e la bilancina, sotto la lampada a fine cena, col grappolo a mezz'aria, se lo fa spilluzzicare da Suso, e non se n'avvede.... Chi dici: Croce? Già: un maestro dello Spirito. Ma una sera di quest'inverno io mi nascosi dietro il *porcino*, alla Minerva. Tardi, uscì Croce dalle sue dieci ore di buon lavoro: dondolava la testa e zufolava certa musica napoletana, su versi di Gaeta

col panamino
col panierino....
ma Fortunato....

Qui il Satiretto si tacque. Mi venivano ora alle labbra altri nomi, altre domande.... Ma, ad un tratto, nel buio, dalla finestra illuminata della casa dietro di noi, sonò forte il mio nome. La cena. Mi vòlsi.

Il Satiro si scosse, sfrascò nel filare; e mi disse appena addio, che non lo vidi.

Nella stanza della cena, accosto al muro, c'è una tavoletta con su uno stoino giallo di paglia, dove dorme

sempre una gattina che non sa ancora l'amore; *Salomè* rotonda e quieta, come un pane. Sopra, per la parete, pendono da un chiodo le strisce lunghe di un calendario campagnuolo, rosso e nero, con i santi, le fiere e i mercati. Ogni sera, prima di sedere, leggo, e ringrazio il santo.

Ho letto stasera: « 17, San Satiro ».

Il romanzo di un critico.

Anche *Rubè* (Treves, Milano, 1921) è un figlio del tempo, e ha il male del secolo. Per trovargli un parente, c'è chi è ricorso a Rastignac; altri al Sorel stendaliano. Messi per questa strada, era inevitabile arrivare al *discepolo* di Bourget; e uno c'è stato (gli perdoni Iddio la facezia) che in Rubè ha visto addirittura Hedda Gabler in calzoni.

Ma lasciamo stare i parenti, e vediamo lui. Filippo Rubè è un giovane avvocato siciliano, trapiantato a Roma come tanti della sua terra; con tutte le ambizioni, e in cerca di tutte le fortune. Ha, ciò che molti meridionali hanno, l'ingegno discorsivo, e la passione dialettica. S'illude di essere un logico, e anzi di poter, con la sua logica, spaccare «in quattro un capello» solo perchè ogni realtà si converte per lui in ragionamento, ogni fatto diventa, in lui, elemento di dimostrazione. In verità, egli è armato solo di una disutile e grossa intelligenza: capisce la vita (o s'illude di capirla); ma di fronte ad essa non ha reazioni sue volitive; la subisce, non la vive in proprio. La sua intelligenza dòndola e si lancia da una tesi all'altra,

con la facilità monotona di una scimmia da uno all'altro trapezio, nell'arena di un circo. Gli manca il senso reale ed umile, il *gusto* della vita: quell'accettazione pacata, per cui ogni gioia, ogni pena, ogni momento del vivere, hanno in sè la loro ragione e il loro limite; e trovano infine il loro compenso. Rubè invece è sempre pronto a sciuparsi la vita, sofisticando. Tutto quanto gli accade di intimo o di esterno: un amore, un'avventura di guerra, l'incontro di un amico, o una vincita al giuoco; tutto, nel vizio intimo della dialettica, si trasforma in argomento contro o pro quella ch'è alla fine l'unica tesi della sua vita: «arrivare». Dove? Rubè è (o vuol essere) un arrivista del denaro, dell'amore, della fama politica.

Non è l'arrivista risoluto, cinico, magari crudele (talvolta simpatico) che fu di moda nel romanzo, e più nel teatro, vent'anni fa. Rubè è l'arrivista di una razza ormai stanca e avariata: tutto introspezioni e difficoltà intime; è crudele, ma soffre per primo della sua crudeltà; è cinico, ma insieme scrupoloso; è scettico e arido, ma con la nostalgia e la velleità del sentimento. È un arrivista intenzionale e morboso; che porta già in sè la condanna e il fallimento. Questo «malato» moderno può interessare e ripugnare a un tempo (tra i due sentimenti non è, d'altronde, contraddizione); e certo egli, fin dalla nascita, ha pieni diritti di cittadinanza nell'arte di un romanziere.

A renderlo anche più attuale, a scalcarne anche meglio la sostanza nei contrasti con la realtà, l'autore fa vivere a Rubè gli ultimi anni della nostra

vita agitata: dalle lotte «interventiste» di Roma, nel '14, fino alle agitazioni rosse a Bologna nel '20; e, cavandolo dai suoi casi personali, lo mescola di continuo, come attore e come giudice, agli avvenimenti di tutti. Che cosa proprio avvenga a Filippo Rubè nel corso di queste 400 pagine, qui mi è impossibile, e forse sarebbe anche inutile, dirlo. Interventista e polemico durante la neutralità, lo vediamo poi peggio che incerto di fronte all'azione della guerra. Ha paura: e soprattutto — riflettendo moralmente sulla sua viltà — ha.... la paura della sua paura. E anche quando riescirà a vincersi, e ad essere — più che coraggioso — spericolato, ciò non avverrà per una vittoria della sua volontà sull'istinto, ma piuttosto per un ripicco di vendetta di Rubè contro gli altri, e contro se stesso: volontario di trincea, decorato e ferito — Rubè è l'eroe acido e «disfattista».

Questa, d'altronde, è la regola della sua vita: quando non è rimorchiato dal caso, egli non agisce per passione, ma per dispetto. È quasi per dispetto che in un paesello del fronte, attraverso un ricatto sentimentale, Rubè diventa l'amante di Eugenia, la figlia del suo colonnello, e che sarà più tardi sua moglie. E dopo la ferita e la convalescenza, sempre più il caso diventa il padrone dispotico della sua vita. Le reazioni della sua volontà si fan sempre più rare e più deboli. A Parigi, in Celestina, la giovane e fresca moglie di un generale, incontra quella che sarà la sua amante fatale; ma nè egli è veramente innamorato della donna, nè riuscirà mai a innamorarla veramente di sè. Dopo

la guerra, troviamo Rubè a Milano, bolscevizzante per insoddisfazione personale: e sono ancora le circostanze, e non la sua volontà, che lo portano al matrimonio con Eugenia e lo costringono a cercar la fortuna negli uffici di una ditta metallurgica. Gli falliscono anche questa volta la fortuna e l'amore. E da qui il caso, nella sua forma più assoluta e banale — una vincita al giuoco — mentre sembra aiutarlo, lo precipita alla sua fine. All' Isola Bella, sul Lago Maggiore, Rubè ritrova Celestina, scesa lì da Parigi, e ne diviene l'amante. Ma neppure questa volta egli conosce l'amore: Rubè non ama, guarda e fantastica, piuttosto, su quello che potrebbe essere il suo amore; e nel sentimento della bella donna per lui c'è una strana bontà, quasi una pietà materna per questo male. Durante una burrasca sul lago, Celestina gli annega; e comincia da qui l'agonia del disgraziato che dura per quasi tutta la seconda metà del romanzo. La «giustizia» l'accusa d'omicidio; ed egli, per acredine contro la sua sorte, sembra voler aiutare i falsi indizi dei giudici. Liberato, cerca la pace, e non riesce che a esasperare il suo male. Nè l'affetto di un amico, nè i consigli di un sacerdote, nè la speranza della sua donna incinta, nè i lontani richiami di sua madre dal paese di Sicilia, valgono a salvarlo. Nella sua peregrinazione affannosa di città in città, Rubè si avvicina a ciascuno di costoro, ma solo per alimentare, alla loro inutile offerta di pace, la sua disperazione; e ne rifugge, ogni volta, più acre e peggiore. Finchè il caso — il suo solo dio — lo ferma e gli ridà, lui, la sua pace. A Bologna Rubè deve finalmente incontrarsi con Eugenia — la moglie abbandonata e tradita — accorsa a salvarlo e a riprenderlo. L' incontro non avviene — anche qui, per un *errore*. Filippo ha evitato l'uscita regolare della stazione, dove sua moglie l'aspetta, per seguire, in una suggestione quasi ipnotica, un misterioso Ispettore (è *the man who was Thursday* di Chesterton?) ch'esce per la *porta di servizio*. Solo e disperato per la città, Filippo Rubè, in una dimostrazione di rivoltosi, è investito da una carica di cavalleria: lo raccolgono pesto e ferito; e muore.

— Filippo era un uomo distrutto. *Vedeva tutte le possibilità e aveva smarrito tutti i criterii*. Un uomo perduto. Non poteva trovar pace che nella morte.

Questo è l'epitaffio dell'unico amico accorso alla sua agonia.

È anche il pensiero dello scrittore?

Sarebbe assai difficile definire l'atteggiamento intimo, il giudizio del Borgese verso il suo eroe. Sopra la testa di Rubè ci sembra che si mantenga chiuso e fermo un cielo di piombo. Lo scrittore non ha riserve da proporre, che già Rubè non se li sia proposte, non ha orizzonti da aprire, consolazioni da avanzare all' infelicità del suo protagonista. Questo è il più evidente carattere morale del libro. La psicologia di Rubè fa pensare a un protestantesimo senza Dio; e quando l' infelice muore sembra ch'egli, con la vita, abbia chiuso ed esaurito anche, e puntualmente, un problema di giustizia immanente che pesava sulla sua natura, senza residui. Non c'è cielo di carità su Rubè. Lo

stesso scrittore, dopo l'ultima parola del libro, sembra voltarsi a guardare il cadavere di Rubè, come i resti di uno strumento ch'è servito a un suo corso di esperienze, e si è esaurito con quelle.

Ma vediamo il libro.

Che in esso vi sia il piano di un vero romanzo non è dubbio: non solo; ma è anche certo che in questo piano il Borgese, intorno al protagonista di cui abbiamo appena accennato i casi, ha voluto far muovere i personaggi, disporre gli episodii, animare i dibattiti, creare insomma l'aria di un mondo pieno e reale, dal quale il dramma di Filippo Rubè artisticamente traesse spicco, e umanamente ricevesse, per contrasto, il suo significato d'eccezione e appunto di dramma. Ha saputo regolare, variare gli incontri; e soprattutto con abile esperienza ha saputo cogliere le occasioni. Il romanzo è *visto* bene.

Eppure, nonostante questa ricchezza e varietà di elementi e d'ambienti, più d'una volta, il lettore sente appesantirsi nella stanchezza; e alla fine, non può ripensare al romanzo senza un'impressione di uniformità e di monotonia. Perchè?

Può darsi che da qui si arrivi a capire i caratteri e il difetto del libro.

I sofismi, le disgrazie, gli amori di Rubè, il variar dei paesi, l'intervento o il ritiro di quei personaggi minori che concorrono al dramma o soltanto lo deviano o lo ritardano — nella prosa del Borgese tutto

è coperto e unificato da un'eguale facilità discorsiva, tutto procede e si conclude attraverso i contrasti, i giuochi, le risorse di un'eguale dialettica. Le pagine che narrano l'intima agonia spirituale di Filippo, hanno lo stesso accento di quelle che ripetono le discussioni e le controversie sulla politica o sulla guerra. Quando sono a contrasto, la voce di Filippo ha lo stesso timbro, lo stesso significato di quella di Federico (il suo amico dottore) o di Garlandi (il suo compagno d'armi).

A un certo punto del romanzo si attacca indistintamente a tutti il vizio delle freddure sinistre; e nessuno se ne libera più. Variano gli argomenti, cambia lo scopo — ma, da uno all'altro, restano uguali lo spirito e l'intima vita. Quando Filippo, dopo la morte dell'amante, va a chieder conforto a Padre Mariani — e voi leggete il colloquio tra l'uomo di Dio e il disperato — anche lì, dalle prime battute, sentite che i due interlocutori si equivalgono. In un senso più remoto, potrebbe dirsi che si identificano. Nel sacerdote che invita Rubè a invocare lo Spirito Santo coi versi del Manzoni, e in Rubè che nella sua ironica disperazione è intento a combinar giuochi di parole, o di spirito sul discorso di Padre Mariani — sentite un'eguale astrattezza e una stessa intima aridità. E quest'esempio non è qui soltanto perchè la mente ricorre per forza al Borromeo e all'Innominato — due grandezze di fronte e alla pari; eppure due uomini lontani e diversi come possono esser lontani due mondi; ma perchè qui, nell'incontro tra la disperazione e la

fede, più necessario, e direi più naturale, doveva riuscire lo stacco e il contrasto. È un'umile prova: ma tentate, letto il romanzo, di ricordare una faccia di personaggio, o una linea di paese: non riuscirete. L'unica faccia che forse riuscite a vedere è quella di Eugenia, la moglie di Filippo: ma le sue linee le ricostruite quasi per esclusione, e la sua voce è fatta, direi, di silenzio, nel chiasso e nell' invadenza degli altri.

Il Borgese vede tutti i suoi personaggi e i loro atti diversi, con occhio eguale. È che il loro dramma egli non lo vive e non lo soffre da artista; lo guarda e lo traduce da critico; ve ne rende conto, cioè, ricostruendolo in persona prima, o (più abilmente), facendolo ricostruire, nel suo processo dialettico, dagli stessi personaggi che l' hanno vissuto. È perciò che la sua tecnica di romanziere, che trova sempre risorse abili, nello sviluppo e nei contrasti degli animi e delle idee, s' inceppa, cade, non riesce a nascondere la sua insufficienza appena deve accostarsi a una realtà più umile, deve raccontare un fatto, disegnare un intreccio. A questi punti, lo scrittore diventa frettoloso e sommario; si direbbe che gli prema soprattutto di sbrigarsi. Il capitolo ottavo nel quale s' impostano, si direbbe, le premesse di fatto per tutto il romanzo (una ferita al protagonista, un'amputazione all'amico, e tre incontri d'amore all'ospedale) è anche uno dei più goffi racconti che si siano mai scritti. Meglio, quando il Borgese, per informarvi di una realtà, di un fatto, ricorre, drammaticamente, alla *scena*. Qui lo soccorre

il giuoco delle immagini, e la sua bravura logica. Tutto il capitolo dell'annegamento è eloquentissimo nei suoi particolari; è riuscito: ma sembra scritto perchè voi possiate rendervi conto con esattezza di *come avvenne* la disgrazia; non perchè ne soffriate.

La prosa del Borgese ha questa disgrazia: non può raccontare: le manca, a ciò, la pace e la discrezione. Racconta volentieri chi sa dimenticarsi nella vita, disinteressato; chi della vita gusta volentieri il sapore, in riposo, prima di tradurla in letteratura. Il Borgese, tra i molti suoi, non ha questo dono: la sua prosa è intimamente, e direi irriducibilmente, dimostrativa. Anche quando non pare, è in cerca di prove, e sbocca a una tesi. Anche le immagini di cui fa sfarzo sono sempre in funzione logica: son lì ad accrescer colore e calore a un argomento; non riposano, stimolano.

E fossero pure tutte di buon gusto, in più d'una pagina di questo romanzo le immagini finiscono per sembrar troppe. Hanno quello scoppiettìo falso, rapido, subito smorzato e ripreso, che giova negli articoli di giornale; ma che alla lunga riesce monotono e inutile. Se diamo il massimo risalto a tutti i particolari, si finisce per perdere di vista l' insieme. Senza dire che le immagini del Borgese, anche dove sono efficaci, hanno in sè un elemento di monotonia necessaria: sono invariabilmente visive e sensuali, talora fino a riuscire urtanti. Rubè «aveva l' impressione che le meningi gli si sollevassero dal cervello, come i veli della cipolla quando si rosola;» e «a Calinni c'erano frutta da marmellata.... pomidoro dalla polpa serrata e recisa dalla sua stessa

abbondanza, come carne di spettacolosi poppanti ». Chi a proposito di Rubè, ha parlato dei russi e in particolare di Dostoiewsky? Questa è Sicilia pura. I russi creano l'aria rarefatta che gli giova, con la rispondenza perfetta, direi persino meccanica, tra i mezzi, gli strumenti dell'arte e il dramma intimo del personaggio. Ma qui Rubè soffre e si esaspera disperato, pazzo di aridità e di logica; e alfine muore di questo male — accompagnato da figure, da paragoni, da immagini che hanno il crepitìo dei razzi e delle castagnòle festive.

Eppure in *Rubè*, come in nessuno altro romanzo degli ultimi anni, c'erano la visione e gli elementi per quel dramma completo e impegnativo di una coscienza moderna — che ancora aspettiamo. Se ripensiamo freddamente e a distanza ai personaggi, ai dibattiti, alle passioni, alle occasioni che si assommano in *Rubè*, ci sembra che l'autore abbia accumulato lì, a piene mani, il materiale per un gran fuoco, che di pagina in pagina aspettavamo di veder sorgere, e che poi non è arso mai appieno.

Se altro merito non avesse, certo il Borgese potrebbe vantare questo; e grandissimo: di aver voluto aprire all'arte narrativa moderna, in Italia, un campo di umanità, di critica, di filosofia, vasto, complesso, — tale da impegnare la totalità di una coscienza moderna — e quale nessuno dei nostri narratori aveva ancora saputo indicare. Si è detto, anche fuori d'Italia, che la critica italiana è stata dura con questo ro-

manzo. Senza dubbio, nel controllo dei suoi resultati, si è portato quell'esigenza che l'autore stesso (critico) — con l'esercizio di un decennio — è valso tra noi ad avvalorare. Se *Rubè* fosse stata opera di un ignoto avrebbe trovato certo maggior condiscendenza, ma a scapito di una seria considerazione. Frutto dell'ingegno del Borgese, di fronte ai vizii violenti del libro, si è voluto vedere come e dove il critico abbia guidato, incitato l'artista; e ci è sembrato ch'egli l'abbia, sì, aiutato e sempre, ma col presupposto costante, quasi necessario, ogni volta, di sacrificarlo....

Vien fatto in ultimo di chiedersi se il Borgese (critico e artista) non abbia verso l'arte, alcuni dei torti che il suo Rubè ha verso la vita: se non manchi anche lui di umiltà e di abbandono; o forse soltanto di pazienza...

Ettore Allodoli.

Se guardiamo all'apparenza e al nome dei luoghi, l'orizzonte di questo libretto di Ettore Allodoli (« *Il domatore di pulci*; ed altri fatti della mia vita », Firenze, Casa Editrice La Nave, 1921) non supera la cerchia della sua città; resta fermo a Firenze, e proprio in piazza San Firenze, vista dall'angolo dell'Anguillara; quando poi si allarga o addirittura va lontano, l'orizzonte dell'Allodoli non oltrepassa il Pratolino. Le memorie, i rimpianti, gli affetti della sua prima vita, le figure care dell'infanzia, tutto richiama lo scrittore a quella piazza e a quelle poche mura. La sua vena sembra arrestarsi, senza altre ambizioni, agli aspetti domestici di un piccolo mondo di provincia, ritagliato nella vita più larga di Firenze; una città del resto che non conobbe mai ampiezze eccessive e disperse.... E poi i costumi di questa Firenze « intorno al 1890 », che l'Allodoli richiama nel suo ricordo, in una piccola famiglia borghese, dovevano essere anche più modesti, più casalinghi e appartati, di quelli della Firenze d'oggi.

La botteghina del domatore di pulci, in Via del

Corso, la tombola in piazza della Signoria, il presepio nella chiesetta di Santa Margherita; Stenterello al Politeama; certe sere malinconiche e oziose, con la mamma, sulle panchine di Santa Croce. E poi il Sor Giuseppe, (il nonno) un vecchietto fiorentinissimo, furbo e scanzonato; il prete Gazzi, una macchietta di curato che scende ogni tanto a Firenze dal suo paese di Romagna, nasconde tuba e veste talare in uno scatolone, sotto il letto del nonno, e se n'esce «in borghese»; un maggiore — anzi «il maggiore dei bersaglieri», in pensione....

Il mondo dello scrittore sembra essere tutto qui: chiuso nel cerchio di pochi ricordi e di pochi affetti familiari; costretto, spesso, in un angolo di poche case, di pochi uomini; un paesetto provinciale nella città. Così sembra.

E dunque ancora una volta siamo di fronte a un esempio di letteratura regionale o folkloristica? e abbiamo, un'altra volta, il caso di uno scrittore che si serve di usi, di costumi, di tipi regionali, in «lingua»; ma col senso intimo, con lo spirito del «dialetto»?

L'equivoco è facile; e se l'Allodoli, oltre che scrittore, è, nel senso bonario della parola, filosofo — com'io gli auguro — deve esservi già rassegnato. Si sa: nonostante certe regole, ormai in chiaro, dell'estetica, il pubblico queste cose non le ragiona troppo per il sottile; e per lui lo scrittore che nomina la Madonna è cattolico; quello che descrive le ballerine di Montmartre, è parigino; è dunque regionalista e paesano quello che sembra non aver occhi per le cose del mondo

fuori della sua strada e della sua piazza. Che poi si possa parlare della Madonna con lo spirito di Montmartre, di ballerine con edificazione religiosa, di Parigi col cervello di Peretola, e, invece, di Peretola con lo spirito e il senso del mondo, questa è cosa che il pubblico, ossia il grosso dei lettori, è meglio disposto ad ammetterla in teoria, che non a riconoscerla, poi, nella pratica.

Quanto all'Allodoli, nonostante i nomi, i luoghi, i tipi cittadini, e caratteristici, che ritornano nelle sue pagine, egli è scrittore italiano e il suo spirito, o diciamo la sua poesia, non è di toscano o di fiorentino: è di uomo soltanto. E chi s'era impaurito si rinfranchi.

Diciamo però che quella era se mai una paura giustificata. Scrittori regionali e regionalisti, specie in Toscana e a Firenze, ne abbiamo avuti fin troppi. Scrittori soddisfatti e boriosi solo che riuscissero a raccontare come s'ammazza una lepre in Casentino, o come si beve il vino nelle osterie a San Frediano; contenti della loro giornata, quando riuscivano a empire una pagina col rosario esatto di un fiaccheraio, o col florilegio di un beccamorto. Era un modo comodo e facile per credersi e farsi credere scrittori. Bastava aver occhi e orecchi per vedere e sentire ciò che succedeva intorno: e si sa che ai toscani e fiorentini una certa proprietà e leggerezza di scrittura non manca.... Ma si trattava, insomma, di un tipo di scrittore facilmente surrogabile con un grammofono a dischi vergini, o una

macchina fotografica a pellicola lunga. Bastava una certa destrezza a prendere, a raccogliere ; non c'era bisogno di prodigarsi, di dare. Non foss'altro per questa benedetta faccenda della lingua italiana, che c'è e non c'è, si trova e non si trova, è qui e non è là, c'era sempre qualcuno disposto a leggere e a illudersi d'imparare....

Ma l'Allodoli è uno scrittore d'altra specie. Egli ha un suo sentimento intimo da esprimere e da mostrare, una poesia vera ; e solo casualmente questa poesia, questo sentimento si esprimono nel ricordo familiare di Firenze «intorno al 1890». Non è casuale invece l'atteggiamento costante di ricordo e di nostalgia, in cui si mostra lo spirito dell'Allodoli in queste pagine. Triste di una tristezza vaga e indefinita, malinconico senza inquietudine, lo scrittore sembra disarmato per il futuro, senza più desiderii, e senza speranze ; nè il presente lo turba o lo tocca.... La sua tristezza, connaturale e disutile, si rivolge naturalmente sull'infanzia lontana, quasi a cercarvi quell'intima ragione di sè, quel *perchè* che le sfugge. Non importa che vârino i ricordi, nella loro distante realtà : ora tristi e ora gaî, una festa e una morte, un volto caro che sorride, la smorfia di un tipo, il lazzo di una macchietta ; e non serve neppure che lo scrittore tratto tratto si riprometta di cambiare, e quasi ci dica : ora racconterò un fatto gaio, qui mostrerò un tipo buffo.... Al *dunque*, tutto finisce per avere un accento uguale, per esprimersi a un modo stesso : chè da un oggetto all'altro, dall'uno all'altro ricordo, non va-

ria l'animo, non cede la tristezza dello scrittore. Ne nasce a volte un'impressione di monotonia e di stanchezza : rara nei libri di ricordi e di memorie ; dove il variare degli argomenti e dei soggetti in genere finisce per conferire varietà e movimento anche allo spirito, allo stile dello scrittore.

La verità è che nonostante la prosa, e la divisione in capitoli, il libro dell'Allodoli è nato quasi nello spirito unico, nell'aria chiusa e costante, di un canto ; nel quale fatti, argomenti, episodii entrino senza individualità e risentimento proprii, ma solo come strumenti, pretesti, a un elemento, a uno spirito superiore. Se dovessimo rifarci ai grandi e ai classici, nonostante che l'Allodoli narri di tipi e cose fiorentine, per lui sarebbe più giusto ricordare, diciamo pure il Leopardi del natìo borgo selvaggio, e di certe lettere al Giordani, che non, mettiamo, il Sacchetti fiorentino delle novelle. Con più proporzione, ma sullo stesso spirito, potremmo ricordare per l'Allodoli il *Colledara* di Fedele Romani, meglio che il Fucini.

Resterebbe qui a vedere come si mostri, come prenda corpo nella realtà, e si esprima, questa tristezza, questa malinconia. Nei casi migliori, dove l'Allodoli raggiunge più efficacia, il sentimento dello scrittore investe le cose e le figure del suo ricordo ; e si esaurisce nella espressione di loro, senza residui. Tanto egli ha saputo farle sue e atteggiarle a suo modo, che sembra allora che parlino le cose, per lo scrittore.

«.... una chiesetta in Via Santa Margherita (quella straduccia che dal Corso va alla Casa di Dante) dove

nella Settimana Santa facevano un sepolcro speciale e diverso dalle altre chiese. Si vedeva in fondo come un monte, il Calvario, la croce, i chiodi, le scale, e il crudo scenario in quella deserta e piccola chiesa, scarsamente illuminata, mentre poche ombre entravano e uscivano, pareva lo sfondo vero dell'eterna tragedia: sullo squallido colle l'uomo in croce, con le braccia spalancate e inchiodate, sembrava il più estremo orizzonte d'ogni più estremo mondo ».

Ma talvolta lo scrittore rompe quest'unità tra il suo intimo spirito e l'oggetto del suo discorso; e interviene direttamente: « Mi ricreino oggi vecchi ricordi di adolescenza, ecc. »; « Perchè, o Memoria, che stai sempre in agguato nel cuore dell'uomo anche se per anni sembri silenziosa e sopita, ecc. »; « La gioia mia silenziosa.... ancora si versa a goccia a goccia nell'animo mio.... nella aridità del ricordo ». Punti morti che scoprono il canovaccio lirico su cui è intessuto il racconto dell'Allodoli; ed è assai probabile che corrispondano, come incoraggiamento, a quei momenti in cui la tristezza e la malinconia del poeta si arrestano, insoddisfatte della materia che offre loro lo scrittore. Nel contrasto, la prosa si aggrava e diventa sorda, non è più piena e sicura; con quelle riprese esterne e quegli stimoli astratti, fa pensare piuttosto a un canto mancato.

S'è parlato di poesia e di classici, ai quali certo l'Allodoli, almeno nell'aspirazione, è più vicino che

non agli scrittori regionali e regionalisti che hanno comune con lui soltanto la materia e l'ambiente. L'Allodoli si appoggia a una prosa viva, ma sapientemente letteraria, ben costrutta e ferma, molto lontana, e direi opposta, alle compiacenze e alle sprezzature del racconto d'ambiente, e dialettale: una prosa nella quale stònano, appena v'entrano, ed è raro per fortuna, quelle parole più crude e immediate (penso a certi epiteti per le povere donne di Santa Croce) che sono invece pane quotidiano alla prosa regionale.

Sarebbe invece interessante vedere come certe situazioni bozzettiste e che sembrerebbero richiedere il dialogo e la impressione, sono contenute, in dignità logica e discorsiva, nella prosa ferma dell'Allodoli.

Eccolo a una scena — il pasto del fiaccheraio — che sotto la penna d'un toscano sembrerebbe esigere persino il dialetto.

« Veniva avanti da Via della Ninna, tra i frizzi e i motti dei passanti: schiocchi di baci, risa sguaiate, gesti di mano non la sconcertavano. La vedevo arrivar sotto le nostre finestre: una vecchia e un bambino piccino la seguivano. E chi seduto sopra un sacco di fieno, chi sur uno sgabello, lui sul predellino della carrozza, cominciavano a disporre i piatti, poi mangiavano e bevevano tutti a un fiasco che girava di mano in mano ». Non è niente; ma il pregio di queste righe, dato l'argomento, è appunto in queste riuscir a non esser niente; in questo rappresentare ciò che doveva esser rappresentato, raggruppato e come di *passaggio*; senza scena, senza bozzetto. Pensate a cosa ne avreb-

bero fatto Jorick, o il Collodi o il nostro bravo Paolieri.

Ma insistere ancora sulla distinzione e differenza che corre, nonostante gli argomenti comuni, tra l'Allodoli e gli scrittori compiaciuti del loro fiorentinismo, o della loro toscanità, mi sembra ormai fatica inutile. Il problema vero è un altro.

La vaga malinconia, il cruccio, l' indefinita tristezza, e insomma lo spirito di questo scrittore che sembra senza più esperienze e senza curiosità verso la vita, oggi ci appare esaurito in questo ritorno all'origine : ai ricordi e alle figure dell' infanzia. Un pessimismo inerte che per vivere si è già rivolto a divorare se stesso, fin dal suo nascere. Tutto sembra finito.

Quale sarà la sua nuova forma d'appoggio e d'espressione ; e quale la sua ragione di vita, domani ?

Eugenio Giovannetti.

È inutile : non so pensare a Eugenio Giovannetti, senza ricordare il modo del nostro incontro, la prima volta. E fu in un tempo vicino e lontano. Io comandavo allora, con poca voglia, le evoluzioni di un plotone di fanteria, su e giù per i prati del Campo di Marte, a Firenze. Una mattina, il capitano che sorvegliava da l'argine le innocue manovre, a un tratto mi fa cenno che m'avvicini. Fermo il plotone e corro. « Cicchetto ». — Lei, tenente, ha il beneficio di non veder mai niente : c'è un soldato nel suo plotone che marcia in guanti bianchi e con la caramella.

Due giorni dopo, in *fureria*, lo stesso capitano m' incarica di un rapporto per il « comando di battaglione » : un soldato comandato di guardia, ha girato l' incarico a un suo amico, e se n'è andato a spasso. « Se fosse corso denaro per la sostituzione, sarebbe un reato. Veda il codice ».

Chiamo il soldato. L'osservo. Accidenti !, dev'essere ancora quello dei guanti bianchi ; un « granista ».... (Ma era proprio quello ? Non l' ho mai saputo....). L' interrogo. Mi risponde con garbo e con

calma, con una caratteristica voce suadente e grassa.... Gli domando il nome e la classe. — Eugenio Giovannetti, della classe....

Gli rificco gli occhi in faccia. Giovannetti? Ricordo il *Carlino*, il *San Giorgio*. In biblioteca devo averci anche un libro (non ancora letto): *Il tramonto del liberalismo*.

— Di professione?

— Scrittore.

Non c'è più dubbio. Con un po' d'imbarazzo e noiato, dagli appunti presi, cavo il mio rapporto;.... mentre il soldato Giovannetti «passa alla prigione». Ricordo ch'era d'ispezione, quella settimana, il capitano Giuseppe Prezzolini. L'avvertii della cosa. E il capitano Prezzolini andò a cercare in cella, in mezzo a una compagnia più scempia che malvagia, il soldato Giovannetti....

Giovannetti, io non lo vidi più soldato. Ma quando, negli anni di poi, cominciai (e seguitai con gusto crescente) a leggere, per i giornali, le canzonature, i frizzi, le sommarie giustizie e ingiustizie dei suoi «Satyricon», spesso ricordavo, sorridendo, quell'incontro lontano.

Eh, no; se dipendesse da Borgese, o da Salandra, da Luzzatti, o da Piero Misciattelli, da Pastonchi o (povero lui!) da Francesco Coppola, invece che nella sua calda stanza romana, Giovannetti sarebbe ancora a Firenze, nella prigione dell'«84», Via Tripoli.

Dunque: canzonature, frizzi, giustizie e ingiustizie....

Ma che cosa cerca Giovannetti? È difficile dirlo, anche perchè assai probabilmente Giovannetti non cerca niente. Verso gli uomini e le cose degli uomini, — i loro difetti, i vizii, o soltanto le «debolezze» e le distrazioni — da qualche anno Giovannetti ha preso un atteggiamento di vigilanza, che somiglia assai a quello d'un moralista. Soltanto che, lui, è un moralista senza morale. La sua critica basta a se stessa. Non solo non pretende di rifare la gente (compito difficile e leggermente assurdo, imponendo il quale un poeta epigrammatico condannò all'inutilità gli altri e se stesso) ma anche se ne avesse la possibilità e i mezzi, la critica di Giovannetti non saprebbe come e perchè rifare gli uomini.

Gli uomini preferisce prenderli come sono: i loro difetti certo non gli ispirano sdegno; e forse neppure riprovazione. A volte si direbbe che se ne compiace, perchè su di essi può appuntare, come su comodi cuscinetti, i suoi spilli sottili. La critica sua non ha dunque nè una fede, nè una passione, nè una morale: ma se in ciò è la sua fragilità, nasce da qui anche la sua grazia leggiera e il suo speciale sapore. È tutta giuoco e ironia, spirito e disinteresse. È una critica che vive in sè e di sè, senza riferimenti e scopi lontani. Talvolta è soltanto (e contenta di essere soltanto) canzonatura.

Ma la virtù di Giovannetti è appunto in ciò: egli conosce la portata (vicina) della sua critica. Giuoca; ma sa di giuocare, e vuol giuocare bene. È industre e paziente. A narrare un fatto, a canzonare un uomo,

a pungere una vanità, a rendere ridicolo un vizio, egli muove, con infinita accortezza, i periodi lindi e giusti. È facile e vario. Talora sembra prenderla da lontano; fa il distratto, l'uomo che racconta per il gusto di raccontare, compiaciuto e bonario; sembra che abbia dimenticato la vittima designata; guarda altrove. L'arte del gatto. Non c'è da fidarsi; quando sembra più lontano, è più vicino. Una mossa rapida, imprevista, ed ecco trovata l'analogia, eccoci al topo; il graffio è dato. Altre volte il modo è più diretto e spiccio: senza finte e senza deviazioni. Il gatto piglia il topo al cantone d'uno sproposito, d'un vizio, d'una sciocchezza, e se lo balocca a piacere tra i due zampetti.

E, in questo giuoco rapido, tutto gli serve: magari il suono del nome, una somiglianza lontana, la caratteristica di una faccia. Venti o trenta righe, lo stelloncino è chiuso; e chi ha avuto.... ha avuto.

È giusto o ingiusto, Giovannetti, in questo suo elegante esercizio di tirassegno? Risposta difficile: assai facilmente, i colpiti troveranno ogni volta ingiusto il colpo toccato a loro, e quasi sempre giustissimo il colpo per il vicino. Buona garanzia di giustizia per tutti.

Si potrebbe anche mostrare che il giuoco è tale, nel suo disinteresse, che può fare a meno della giustizia. Ossia, trova la propria giustizia in se stesso: nella sua eleganza, nella sua fragilità. Per divertirsi, e magari ammirarlo, non occorre essere proprio sempre d'accordo con Giovannetti. Per dirne una, tra i suoi

giudizi meno giusti trovo queste due righe su Jahier: « Piero Jahier è il solito bozzettista fine che scrive bene che scrive molto ma che non ha niente di nuovo da dire ».

Il pittore Semeghini di Modena m' ha raccontato una volta che nella sua città, un tale aveva adottato uno strano modo di definire e descrivere agli amici ciò ch'essi non conoscevano. Una volta, per esempio, che aveva comprato un cavallo, cominciò a dire: il mio cavallo è così e così.... Quando s'accorse dell' inefficacia del discorso, ebbe il solito lampo: — Lo conoscete il cavallo di Tizio? Sì? Ebbene, il mio è tutto l'opposto.

Se Giovannetti volesse definire giustamente Jahier, partendo da ciò che ne ha detto, dovrebbe soltanto aggiungere: — Ebbene, Jahier è tutto l'opposto....

Ma Giovannetti non è soltanto o sempre pungente. Talvolta alza il tono, ingrossa la voce, e insiste di più (gli scritti su Borgese, su Pastonchi....) e piace di meno.

Giudice di gusto e di temperamento, che preferisce fare a meno di logica e di dimostrazioni, Giovannetti ha l'obbligo di esser leggero, evidente, e di far presto. Meglio quando questo gusto, questo temperamento letterario, senza più pretesto ironico o di canzonatura, si manifestano direttamente in rapidi quadretti, in racconti ariosi e nitidi, in semplici sottili arguzie e piacevolezze.

E sono forse le sue pagine più felici; certo sono quelle che dànno meglio una ragione di lui; che meglio lo spiegano e lo giustificano anche come scrittore satirico e burlesco. Perchè infine tutta la critica di Giovannetti (se critica si può chiamare), giacchè fa a meno di dimostrazioni, è destinata a viver di credito: presuppone nel lettore fiducia sul gusto, sulla perspicacia, sulla finezza dello scrittore. E queste virtù, Giovannetti, non contento di mostrarle nell'atto, nell'esercizio della sua critica, a dar meglio ragione di se stesso, le sviluppa, talora, e quasi sempre squisitamente, in modi liberi e disinteressati.

Sono piccoli interni; nature morte; rapidi ricordi; campagne; ritratti; figurine, che trovano colore, rilievo e cornice nella sua prosa. Oppure, favole e divagazioni, nelle quali una sottile fantasia poetica fredda e rada si compiace (a contrasto) di trovare un sicuro appoggio nella fine intelaiatura di uno stile preciso, nitido, certo, senza margini e sfumature.

Giovannetti ha, come pochi, il gusto di scrivere (una virtù che si va perdendo); è un letterato paziente, che non lascia andar via un periodo senza essergli stato prima attorno con la pomice: *arida pomice expolitus.*

D'una certa aridità, esteriorità di pomice, risentono la sua cultura e le sue frequentissime citazioni. Certo egli dimostra molte curiosità e letture. Nei suoi « Satyricon » tornano, frequenti, prosatori e poeti antichi e moderni; classici e romantici; e poi politici e storici d'ogni razza.

Ma, la sua, è la cultura varia, scettica, saporosa, del letterato, del buongustaio il quale diffida naturalmente della cultura romantica a base di « esperienze » di « travagli » di « drammi »; che è poi la più frequente o per lo meno la più ostentata cultura in questi tempi ricchi di scrittori, forse piccoli, ma certo, e volentieri, difficili. Queste esperienze e difficoltà, Giovannetti, o le ha passate già tutte, oppure (che è anche più facile) non le ha sofferte mai. Certo oggi ha raggiunto l'aridità ironica del letterato per il quale la cultura ha la libertà, la leggerezza, e magari la civetteria del giuoco. Vedetelo alla prova e anzi.... al riepilogo.

Il libretto che dà pretesto a questo scritto (e che raduna in 196 pagine alcuni dei migliori «Satyricon» — *La Voce*, Firenze 1921) è seguìto classicamente da un *Index nominum*. Per chi sappia leggerlo, quest' indice è il più saporito di tutti i «Satyricon». Vi si può leggere il nome di Luigi Ambrosini, la penna più fedele a Giolitti, vicino a Sant'Ambrogio; ed ecco Bellonci che si accosta, piano, alla Bellincioni. Nella pagina dopo, la marchesa Casati tace vicino a Casanova che non sta fermo; Cuttica, la macchietta militare, concilia Croce con D'Annunzio; e la divina Anna Fougez crede di cantare tra il poeta futurista Luciano Folgore, e l'allegro editore Formiggini. In fondo alla pagina, Fradeletto fa un discorso a San Francesco, a quattr'occhi, sull'umiltà.

Vòlto, e trovo che Giolitti, dopo trent'anni di politica, s'è addossato addirittura Giobbe; e il Guerrin

Meschino scappa via con sopra le spalle il Guerrazzi. Amalia Guglielminetti volge, perversa, l'occhio di triglia a Guillotin.

L' involontario scherzo delle iniziali continua ; quasi per caso, il poeta Pastonchi, come un sovrano qualunque, si fa intervistare dal giornalista Pascazio ; e il comm. Pogliani, disilluso sugli uomini grandi, scappa in automobile con Plutarco. Giuro che, nella stessa pagina, anche Padre Pistelli una volta tanto è contento, tra Pirrone e Platone. Ma invece, tra Salandra e Salvemini, Salomone è indeciso ; e non sa su chi debba calar la spada, a dividerlo per metà. Ma, a chiuder la serie, s'avanza infine Turati a braccetto tra Tristano e don Vanni ; e muove il passo scettico e collaborazionista verso le nuove fortune.

E lasciamoli andare.

Ma se questo libretto, invece d'essere stato pubblicato in Italia, ci fosse venuto di Francia, da uno di quei così detti arguti, scettici, consumati cronisti-letterati francesi — quanti miracoli! Avremmo pensato tutti al prodotto effimero e raffinato d'una civiltà, anzi d'una società superiore, e nella quale è possibile ormai parlare per allusioni e per frizzi, quasi in un gergo d' intelligenza. E avremmo ricordato che, purtroppo, in Italia non ci fu mai e non c'è ancora una vita letteraria e intellettuale di società che renda possibile l'allusione e lo scherzo intelligente, la canzonatura fine, magari una elegante malignità ; con la certezza d'esser capiti non si dice da tutti, ma insomma da quei tanti che possano essere definiti « un pubblico ». Se fosse venuto di Francia....

Ma si potrebbe dunque considerare questo libretto di Giovannetti un po' anche come un segno dei tempi ? indice di un'aria nuova, quasi d' intesa e d'ammiccamento, che circoli ormai tra letteratura, arte, politica, e intelligenza, in questa curiosa vita italiana del dopo guerra ?

Maschere.

GIUSEPPE BRUNATI

Quel tipo di scrittore buffo, (ma disgraziato) che è il critico da giornale, risparmierebbe a sè molta fatica, e ai lettori molta noia, se qualche volta acquistasse un biglietto, invece che agli sportelli di una ipotetica fantasia — secondo consigliava una povera poesia di Domenico Gnoli — a quelli più positivi delle ferrovie dello Stato; e, invece di legger libri di cui dopo gli è dovere pentirsi, girasse per i caffè e gli altri oziatoj del regno, a sorprendere la faccia di quegli scrittori della corrente letteratura di cui intende intrattenere il lettore.

Si potrebbe così iniziare una critica sbrigativa e senza pretese; più divertente e meglio adeguata a una letteratura che ha tutta l'aria di essere provvisoria: e cominciare, per esempio, col dire che Giuseppe Brunati, di cui abbiamo rivisto due romanzi per le vetrine (*L'oriente veneziano*; e *Quaresimale* - Casa Editrice italiana, Milano, 1921) è un giovane uomo consumato, elegante e bello.

Quant'a me, dirò che i suoi libri mi pare di averli conosciuti prima ancora di leggerli. Agli anni non lontani

del mio poco latino, l' incontravo ogni sera per le *procuratie* veneziane ; o, dietro i vetri del Lavena, lo vedevo discorrere con due amici, sempre a quel posto ; oppure, alle mattine buone, solo, intento a tener incrociate e in abbandono le gambe magre e oziose, vicino a un tavolo di Florian. Con quella faccia solcata e viva di giovane vecchio, la testa ricca, impolverata precocemente di grigio, pallido di un pallore fisso, gli occhi fondi, i baffetti neri in giù che gli pesavano sulla bocca (più tardi l' ho riconosciuto nella maschera dell'attore Ruggeri all'ultimo atto del *Marquis de Priola*) — se m'avessero domandato che libri poteva scrivere quell'uomo asciutto e nervoso che si compiaceva, taciturno, di una grande donna rossa e magra, e che vegliava (dicevano gli *scialletti* della sua « calle ») in una grande stanza parata d'un drappo nero, a teschietti e stinchi in bianco, sotto una coltrice mortuaria — io fin d'allora facilmente avrei risposto che quello lì, dalla decadenza dannunziana del *Fuoco* e dalle macerazioni voluttuose del Barrès veneziano, doveva appunto derivare la letteratura dell'*Oriente* e del *Quaresimale*. Ma, incontrandolo, per allora mi limitavo a guardarlo con un misto di ammirazione e di sospetto.

Da noi — dove non è nato Verlaine, e neppure... Sar Peladan — quel tipo di letteratura che si adorna dell'epiteto di *eccezione*, o di *decadente*, quasi sempre è stato un frutto e una fatica di volontà ; e sotto i nostri scrittori diabolici e perversi, assai spesso c'è poco da grattare, per ritrovare il classico *bon figliolo*. Brunati, no ; come il povero Vannicola, Brunati, tra gli

ultimi, è stato un decadente vero ; se il bisticcio non dispiace, è stato un *falso* autentico. Uno di quelli (per intendersi) che, per vivere, hanno bisogno di speciosità, così come un altro ha bisogno dell'aria pura e del pane fresco. Antichi codici chiesastici, paramenti sacri, avorii sudati, vecchi legni consunti, santi e « cristi », sono per loro come per un buon borghese gli ingredienti di cucina. A costoro la bugia è naturale come a un altro il vero ; tutta la loro verità è nel falso. Leggete l'autobiografia dell'*Oriente veneziano* : e v'accorgete subito che in quella storia di voluttà complicate, di perversioni e di amori difficili, Brunati, reagendo con una sua acredine sardonica sui modi di uno stile dannunziano, si muove con verità e naturalezza perfette. A confronto, l'ottimo Guido da Verona è addirittura un *parvenu*. In *Quaresimale*, (il romanzo che seguì) il gioco si perfezionò : la voluttà si affinò nella coscienza del peccato, divenne casta e religiosa : un romanzo di digiuno e di sagrestia, nel quale anche la *scrittura* si macerò, sino a perdere, per troppa sapienza e consumo, le giunture e le concordanze. Un libro, insomma, che fu scritto malissimo, (con grande scandalo — mi par di ricordare — di Ettore Janni) ; ma, per il fatto, forse, d'essere stato scritto troppo bene.

Oggi, ristampati, i due romanzi, in questo mare di volgarità senza senso che è l'odierna libreria italiana (1), ritentano la fortuna che meritano. In prefazione, il protagonista dell'*Oriente* che, naturalmente, si è re-

(1) Scrissi così nel 1920, durante « l'orgia degli straccioni » (Vedi Prefazione).

dento nella guerra fino al punto da perdere un arto, assicura, nello stile di prima, che la sua gruccia di mutilato sarà lo scettro del regno nuovo. Sicuro: Brunati annuncia — *in preparazione* — un nuovo *De Monarchia*. Il ciclo è completo: dopo D'Annunzio, D'Annunzio e Maurras. È inutile dire che Brunati qui infila da una vecchia in una nuova retorica; ma è sincero al solito, e, quanto può, in fede buona. Risento la sua voce fervorosa e falsa che rassicurava Papini (una notte afosa di quest'estate) nell' hall del «Danieli»: — Ma anch'io, anch'io sono cristiano....

E Papini che lo fissava, zitto, di dietro la miope bonomia dei suoi occhiali di cinque pollici.

MASSIMO BONTEMPELLI

Se è vero che gli umoristi sono stati sempre uomini malinconici e sconsolati, si direbbe che Bontempelli, a girare con quella sua faccia riservata e opaca di uomo triste, lo faccia apposta. Insomma, la riprova torna anche questa volta. A leggerlo, Bontempelli è sempre stato brillante, malizioso, preciso. Letterato di buona scuola e di intelligente fedeltà carducciana, quando ci teneva, sapeva il modo di *fare* un'ode, di voltare giustamente un latino, di citare con garbo un classico. Questa sicura educazione letteraria, che nelle prime prove restava fine a se stessa, un po' alla volta

egli la portò a servizio di una vena ironica che gli si veniva via via sviluppando nel contatto e nelle esperienze con gli uomini. Così, nel suo cammino di scrittore, la letteratura accompagnava e incalzava la vita: e le novelle umoristiche della sua vita professorale (il *Socrate moderno*), per quanto cavate dal vero, avevano sempre qualcosa di troppo ingegnoso, di preciso, e bravo, per non accusare il *libresco*.

Con che, non s'intende, Dio liberi, di fare un'accusa. Chi non ha perso l'abitudine di leggere tratto tratto Montaigne, o ha passato qualche sera d'inverno sull'epistolario di Flaubert, o, più alla buona, s'è contentato di amare a suo tempo Anatole France — sa che da certe pagine scritte e punteggiate bene, piene e precise, nasce, se si può dire, una specie di calor freddo, o come una compiacenza vuota che sa di stampa e non d'altro, e ha buon odore d'inchiostro. Leggendo le novelle dei *Sette savi* (che raccontano, ciascuna, l'avventura di un matto logico) si ha l'impressione che Bontempelli, abbia appreso qualcosa di questo gusto e di questa compiacenza libresca, e che sia riuscito, scrivendo, a suggerirla indirettamente al lettore.

Per dir tutto — a questo punto (o press'a poco) Bontempelli, impaurito dall'aridità del suo giuoco, si illuse di uscire di letteratura e di entrare in poesia tentando l'avventura delle parole libere e del futurismo. Naturalmente sbagliò il calcolo, e perse tutto. Coloro che arrivarono al futurismo dalla buona letteratura (con Bontempelli, ricorderò qui Lipparini), in quella gara di pazzìa allegra erano destinati a resul-

tare sempre troppo freddi, troppo volontarii e distanti, inferiori, in ogni modo, a quei ragazzi che erano, lì, alle loro prime capriole.

Bontempelli, naturalmente, neppure oggi ne conviene; ma è ugualmente vero che con questi libri nuovi: *La vita intensa*; *La vita operosa*; *Viaggi e scoperte* (Vallecchi edit., Firenze 1920-22) egli ha lasciato il lirismo libero dove lo trovò, ed è tornato al prediletto umorismo di testa e di letteratura. Per parte nostra, siamo contenti di aver ritrovato qui il Bontempelli arguto, preciso, sottile che senza commuoverci, ci piaceva; il Bontempelli che risolve una situazione umoristica con una sola battuta; che sviluppa a gradi, una impressione in un ragionamento, per poi ristringere tutto il ragionamento nell'impressione; che si applica con serietà logica sopra un caso, un pretesto, un fatto destinato a resultare alla fine negato dallo stesso ragionamento che avrebbe dovuto dimostrarlo.... E che, come prima dai francesi, qui egli derivi certi modi esterni del suo umorismo dagli inglesi o dagli americani, letterariamente importerebbe poco. Se non che il *metodo* a volte si sente troppo: battute umoristiche, sofismi, ironie, a volte s'inseguono per queste pagine e s'urtano con la secchezza di schede in una cassetta di biblioteca; il giuoco diventa meccanico, alle labbra del lettore il sorriso, prima spontaneo, torna stereotipo... È anche bene avvertire che, libri come questi, che invitano il lettore a non smettere, è meglio invece leggerli a gradi e a distanza. E forse un consiglio simile potrebbe va-

lere (se qualcosa può valere) a questo genere di scrittori: non contentarsi di avere in testa lo schema logico su cui dovrà filare il ragionamento umoristico: aspettare che nasca dentro anche il senso lirico di questa inutile logica.... Così, per dire: chè insegnare umorismo a Bontempelli sarebbe presunzione sciocca. Ne ha masticato tanto per conto suo, e per tutti i versi, che glie n'è rimasta una faccia piegata e malinconica; dalla quale, a guardarlo, ci si meraviglia che, all'occasione, debbano uscire, per gli altri, battute e spiritosità memorabili....

F. T. MARINETTI

Se per caso c'è ancora qualcuno che sia comunque in possesso di un'idea balzana, faccia la carità: la metta in carta e in busta chiusa e la mandi a F. T. Marinetti.

È facile fare dell'ironia, o dirsi scettici: il cuore mantiene pure le sue ragioni; e quest'uomo fa veramente pena. Dinanzi a sè e al prossimo, si è assunto un compito che per forza non riesce più a mantenere; si è imposto una maschera che lo scopre ormai da tutte le parti. Quanto gli è successo quest'anno (1), è triste davvero.... Ha detto di avere inventato — ancora — un teatro.... a sorpresa: nel quale poi l'unica sorpresa vera era il prezzo del biglietto; e l'originalità più ap-

(1) 1921.

prezzata, nel listino dei prezzi, il rovesciamento del loggione in platea e viceversa. In palcoscenico è possibile vedere appena qualche riflesso della geniale grandezza di Petrolini.

E s'è rifatto da Napoli, su su, stendendo la mano per raggranellare un po' di successo per tutt' Italia: a Roma, a Firenze, a Genova, a Torino, a Milano. La compiacenza dei giornali ha fatto il resto; poichè si sa che Marinetti è buono, è simpatico, e può darsi che anni fa abbia avuto persino qualche merito, a rompere i vetri di un'accademia dove i giovani si viziavano prima di nascere —; e importa poco, alla fine, se col suo gesto contemporaneamente apriva la porta di un'accademia nuova, dove i giovani nascevano morti —; insomma qualche amico disposto ad accorgersi ancora di lui, Marinetti l' ha trovato anche questa volta.

C'è un pericolo però: Marinetti vuole offrire al pubblico un teatro a sorpresa; ed è il pubblico invece che potrebbe finire per fare una sorpresa a Marinetti. Quelli di quest'anno potrebbero essere stati gli ultimi guizzi di un'aureola che sbianchisce e se ne va.

Dicevo che Marinetti si è imposto un compito impossibile: fare il *bel tipo* per tutta la vita. Su questo tema, l' Italia è un paese difficile. Un uomo di genio, (se capita) lo gira e lo rigira; e gli crede soltanto all'ultim'ora, e magari dopo; gli uomini d'ingegno li consuma, i *bei tipi* poi li divora addirittura. In Italia non è ammesso fare il *bel tipo* per più di una

stagione di seguito. E Marinetti ha avuto appunto questo torto: di pretendere di continuare nel suo mestiere di *bel tipo* (sia pur gratuito e anzi.... dispendioso) per tutta la vita.

In un paese come il nostro, ciò non è possibile. Nessuno, certo, leva la voce per impedirlo; ma tutti, un po' alla volta, lo impediscono stando zitti. Proprio questa è la minaccia che pende sul capo di Marinetti: tra qualche tempo nessuno mostrerà più di accorgersi di lui....

È sciocco credere che fare il matto sia più facile e più profittevole che mostrarsi saggio. Specie quando uno si obblighi ad una pazzìa cangiante e variabile, il mestiere del matto è aleatorio e difficile. Impone degli obblighi perentorii; delle esigenze addirittura crudeli. Guardate Marinetti: uomo di talento, scrittore ingegnoso e poeta decadente non senza finezza, da quando s' impose l'obbligo dell'originalità violenta, non s'è concessa un'ora di vacanza; neppure per un giorno ha potuto tornare ad esser quello che era, (forse quello che è); ormai egli stesso è preso come una ruota nella catapulta vuota e meccanica della sua originalità. Davvero che in lui c'è dell'eroico. Spiritato e teso, sbalorditivo e apopletico, egli ha dovuto trovare stabilità soltanto negli eccessi: e oggi la sua stessa maschera sembra quella di un eroe della follìa, costruito in cemento armato. E tanto non basta.

A pensar bene, il torto di Marinetti può essere stato soltanto un torto economico: deficienza di amministrazione. Marinetti s'è sprecato. Un altro, forse,

al posto suo, sarebbe riuscito ad essere ancora, dopo sette od otto anni, un uomo d'attualità, un « valore in corso »; Marinetti invece comincia ad avere il *collo lungo*; è « fuori corso », un « duesoldi » del primo re.

Per resistere, bisognava graduare le dosi e gli effetti: cominciare dal poco e salire su su, con cautela, a tappe: non abbandonare mai una posizione senza averla prima esaurita, spremuta: la decadenza, il futurismo, la guerra igienica, la musica dei rumori, il teatro sintetico, il tattilismo, il teatro (ultimo) a sorpresa. Sapendo fare, c'era da viverci più di vent'anni; e Marinetti non ha saputo viverci la metà.

Prima di presentarci questo autentico estratto di niente che è il « teatro a sorpresa », Marinetti doveva valorizzare ed esaurire le sue risorse. Troppo presto ci è apparso semplicemente col gesto dello sprecone che si presenta rovesciando e tenendo tese, con l' indice e il pollice, le fodere delle tasche vuote.

Ammettiamo pure, a suo scarico, che la guerra gli ha guastato il mestiere. La guerra ha lasciato dappertutto un'aria di avventura, di pericolo, di violenza, di rischio; un senso così sottile ed eccitante dell' imprevisto e dell'assurdo — dappertutto — che a voler essere segnalati e mostrati a dito, a voler essere presi per pazzi, oggi, non si sa più a che santo votarsi.

Dopo la guerra e la più schiacciante indifferenza italiana, un quarto d'ora di buona fortuna, Marinetti mostrava di averlo avuto a Parigi. Si ha un bel dire, ma Parigi è ancora un grande *Institut de beauté* anche per l'anima. Chi va là con le rughe, torna senza; chi

va sfiduciato torna con la speranza. E Marinetti tentò ancora una volta Parigi con la speranza e la fiducia dell'uomo che ricorre alla prima amante. E questa, ancora una volta, gli rispose di sì....

Chi lesse a suo tempo le cronache di Marinetti a Parigi non riuscì a nascondere la commozione: risentimenti del pubblico, commenti dei giornali, polemiche. Ne parlarono il *Figaro* in prima pagina, il *Debats* in appendice; si aprirono *referendum*....

Ma come?: se nemmeno ad Arezzo, nemmeno a Prato, nemmeno a Lucca....

Qualcuno si rallegrava: — Vedete dunque che la provincia non è soltanto fuori di Parigi....

Ed ecco che, da Parigi, Marinetti, vigoroso di nuova forza, è tornato in patria, nascondendo in seno la *boite à surprise* del suo nuovo teatro....

E insomma, con un po' di buon volere (e Marinetti, dopo tutto, se lo merita) si può anche ammettere che il teatro a sorpresa sia stato ancora un numero del programma che Marinetti, imperterrito, va svolgendo da vent'anni al pubblico italiano. Forse il numero più perfezionato e completo: il *niente* integrale.

Ma a questo punto bisogna che qualche spirito caritatevole soccorra Marinetti: chi ha in testa una finta pazzìa qualunque glie la comunichi; poichè il *niente* integrale (lo sa ciascun filosofo) non è smerciabile al pubblico che una volta soltanto....

Elogio di Pinocchio.

E vedevo Pinocchio, e il mio destino....
G. Gozzano : *I Colloqui.*

Ho riletto Pinocchio.

Ogni anno, alla cara stagione della neve e delle castagne, cavo dallo scaffale dei libri più vecchi, Pinocchio ; cerco un posto quieto vicino alla stufa, e me lo rileggo. Perchè ?

Il perchè ogni anno me lo domando, con un mezzo sorriso ; e ancora non sono riuscito a trovare una risposta che mi contenti.

Potrei dire che nelle pagine di Pinocchio ricerco i segni di un' infanzia lontana ; i ricordi vaghi, le incerte impressioni della prima lettura ; per vedere se mi riuscisse davvero, attraverso Pinocchio, di ritrovare me stesso bambino.

Potrei dirlo.... ; ma non sarebbe vero. Checchè gli uomini dicano, e fingano (magari a se stessi) di credere, è raro che qualcuno rimpianga davvero — e non soltanto a parole — l' infanzia lontana. Quel rimpianto significherebbe un ottimismo non so se eroico o im-

becille: vorrebbe dire esser pronti, potendo, a ricominciare....

E allora rileggo ogni anno Pinocchio per un'abitudine letteraria? per riaccendere ancora e controllare nella lettura le impressioni nuove, su quelle vecchie; le illusioni che restano, su quelle cadute; per il bel gusto, alla fine, di tirare ogni anno le somme di un bilancio ch'è sempre in perdita?

Forse è anche per questo che rileggo Pinocchio....

Oppure le pagine del vecchio libro hanno ogni anno insegnamenti nuovi; e le avventure di Pinocchio a chi le sappia guardare con altri occhi, ogni volta offrono una morale diversa, un significato nuovo; confacenti ogni volta all'animo, all'aspettativa di chi torna lì? Quasi che anche il povero Pinocchio fosse a suo modo, (come certi santi padri delle letterature) un vivente paradigma della vita e della saggezza....

Sarà magari per tutte queste ragioni; ma più semplicemente vorrei dire che ogni anno ricerco Pinocchio, perchè ogni anno sento di volergli più bene.

Gli voglio bene, prima di tutto, per la sua onestà casalinga. « — C'era una volta.... — Un re! — diranno subito i miei piccoli lettori. — No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno. Non era un legno di lusso, ma un semplice pezzo di castagno.... ».

Pinocchio, fino alla fine, tiene fede alla sua origine. « Un pezzo di legno da caminetto, come tanti altri, e a buttarlo nel fuoco c'è da far bollire una pentola

di fagioli.... »; pensa Geppetto ritagliandolo con l'ascia e la pialla. Le sue avventure, anche le più straordinarie, hanno un senso domestico e vicino. Pinocchio è un ragazzo povero; e i suoi casi, le sue fortune, sono di quelle che anche un ragazzo povero, sognando, può immaginare per sè, nel freddo d'una notte d'inverno.

« La casa di Geppetto era una stanzina terrena, che pigliava luce da un sottoscala. La mobilia non poteva esser più semplice: una seggiola cattiva, un letto poco buono e un tavolino tutto rovinato. Nella parete di fondo si vedeva un caminetto col fuoco acceso; ma il fuoco era dipinto, e accanto al fuoco c'era dipinta una pentola che bolliva allegramente e mandava fuori una nuvola di fumo, che pareva fumo davvero ».

E perchè Pinocchio si chiama Pinocchio? « Lo voglio chiamar Pinocchio (dice Geppetto suo padre). — Questo nome gli porterà fortuna. Ho conosciuto una famiglia intera di Pinocchi: Pinocchio il padre, Pinocchia la madre e Pinocchi i ragazzi, e tutti se la passavano bene. Il più ricco di loro chiedeva l'elemosina ».

Maestro Ciliegia, Polendina, lo stesso Lucignolo (che però già somiglia a un *signorino*....) sono come lui: buona gente e poveri diavoli. E, in fondo, son tutti contenti di essere quel che sono. Restan paghi, tra increduli e rassegnati, a quel po' di buono che c'è nel mondo; e non guardan più in là. Quando hanno a che fare con la Giustizia; è sempre per ragioni ingiuste.... Geppetto è preso dai carabinieri perchè riporta a casa Pinocchio che gli era scappato, tenendolo per la col-

lottola (ancora le orecchie non glie le aveva fatte); e il povero vecchio non dice una parola sola per difendersi. Un' altra volta è Pinocchio che va in prigione; e perchè? Perchè è stato derubato di quattro monete d'oro dalla Volpe e dal Gatto; si sa, più furbi di lui: «Allora il giudice, accennando Pinocchio ai giandarmi disse loro: — Quel povero diavolo è stato derubato di quattro monete d'oro: pigliatelo dunque e mettetelo subito in prigione».

Più avanti, Pinocchio è arrestato in riva al mare, incolpato di aver rotto la testa a un compagno di scuola, con un *Trattato di Aritmetica* in carta pecora. Ma questa volta il burattino prima si scolpa, e poi, giacchè i carabinieri non gli dan retta, se la dà a gambe....; come Renzo. Dunque anche Pinocchio sa che quando si può riparare con un po' d' iniziativa propria all' ingiustizia degli altri, magari della legge..., è meglio non perder tempo. Chi glie l' ha insegnato? È la semplice morale dei poveri diavoli.

E un'altra volta ancora, Pinocchio fa pensare a Renzo: quando è svegliato, a mezzanotte, dall'oste, all'osteria del Gambero Rosso. L'oste (il solito oste furbo) era d'accordo col Gatto e la Volpe, i due «compari» che avevano stabilito di derubare Pinocchio: «— E la cena l' hanno pagata? — Che vi pare? Quelle lì sono persone troppo educate, perchè facciano un affronto simile alla signoria vostra».

E neppure le trasformazioni fantastiche, i viaggi impossibili e i personaggi irreali, — Mangiafoco o il Pescatore Verde, il Pescecane, il Piccione-aeroplano,

o la buona fata — servono ad aprire sul cielo di Pinocchio un'aria di fantasia, d'avventura, oltre il domestico e il comune. Pinocchio non conosce la sorte così frequente agli *eroi* dei ragazzi che, da un incantesimo all'altro, diventano paggi di corti miracolose, o fantastici principi onnipotenti, muniti di anelli e di bacchette fatate....

Pinocchio, no. Quando perde la sua natura di burattino, diventa un ciuchino da circo: «il famoso ciuchino Pinocchio, detto la stella della danza». Oppure trova un contadino che gli mette il collare e lo costringe a far da cane; e quando arrivano le faine, l'onesto Pinocchio abbaia e salva i polli. Un'altra volta lo troviamo che gira il bindolo — ancora una volta come un ciuchino — alla vasca di un ortolano. E anche la fata, quella buona *Fata dai capelli turchini*, che è insieme la sorellina e la buona mamma di Pinocchio che non ha mamma — non è davvero una fata delle solite, tutte lusso e spreco. Se la rivedo come vuole il disegno, le mani ai fianchi, e le maniche rimboccate; e poi il grembiule con le tasche; e, ai piedi, le sue brave pianelle; la buona fata mi sembra allora piuttosto una serva del Casentino....

Ci sarebbe anche un altro modo di legger Pinocchio. Come tutti i libri molto semplici, a volte Pinocchio si presterebbe a una lettura difficile. Vi ricordate l'onesto Geppetto indafarato alla fabbrica del burattino? Quando gli ebbe intagliato gli occhi, «Geppetto veden-

dosi guardare da quei due occhi *di legno*, se n'ebbe quasi per male, e disse, con accento risentito :

— Occhiacci di *legno*, perchè mi guardate ? ».

Tutti i babbi così ! Vien sempre il momento che non vorrebbero esser guardati dai figli con gli occhi che loro stessi gli han fatti.

Ma non sciupiamo la morale semplice di Pinocchio.

Perchè Pinocchio, si sa, è una storia morale. Insegna com' è che da burattini di legno si può diventare uomini ; attraverso quali esperienze bisogna passare, quali insegnamenti, quali avventure. Come tutti i poveri, Pinocchio è un autodidatta. Ma la sua morale non è eroica com' è spesso la morale di coloro che imparan da sè ; non insegna grandi virtù, non addita conquiste impossibili. Pinocchio mostra cuor buono e generoso : è pronto al sacrificio ogni volta che può salvare o aiutare qualcuno. E questo è importante. Per il resto, la sua è una morale bonaria, affidata quasi sempre, invece che all'inutile esperienza degli uomini, alla saggezza mitica delle bestie.... Anche in ciò è una morale classica. È il Grillo parlante che consiglia a Pinocchio l'amor figliale ; il Granchio lo persuade dell'utilità della scuola ; il Merlo gli insegna a esser furbo (e finisce subito in bocca al Gatto) ; la Lumaca che lo fa aspettare tutta una notte al diaccio, per terra, col piede infilato nella porta della Fata, per portargli poi un pollastro di cartone e quattro albicocche di alabastro — non si sa se lo prenda in giro, o lo persuada

alla pazienza. Geppetto gli insegna la frugalità, attraverso l'apologo dell'appetito : metti via le buccie (— « I casi sono tanti ») ; e quando le pere l'ha mangiate, Pinocchio s'accorge che riescono bone anche le buccie.... La Fata lo convince presto che le bugie sono pericolose : cresce il naso a palmi ; e, a dirne molte, non s'esce più dalla porta.... L'anima del Grillo parlante « pallida e opaca come un lumino da notte » lo erudisce sulla ricchezza : « Non ti fidare, ragazzo mio, di quelli che promettono di farti ricco dalla mattina alla sera. Per il solito o sono matti o imbroglioni ».

Se Dio vuole, son tutti consigli inutili : ogni volta Pinocchio si ravvede e impara.... ma soltanto dopo aver battuta la testa. Non basta neppure la classica saggezza degli animali parlanti ; soltanto la vita insegna a vivere.

E le parole stesse del libro, umili e sicure, parole evidenti, da toccare, come i dadi bianchi di legno che servono ai bambini per fabbricare per gioco le loro case, i loro campanili.... ; quello stesso scrivere onesto e piano concilia il lettore (e non soltanto il lettore bambino) alla morale modesta e solida di Pinocchio.

Alcuni capitoli potrebbero far pensare uno scrittore più d'una lezione di estetica. Se rileggete Pinocchio, vi accorgete che ogni volta che il racconto volta all' inverosimile, le parole si fan più chiare e precise ; quasi che in esse l' inverosimile dovesse trovare la sua piena evidenza. E sempre ve la trova. Chi non ricorda l' irruzione di Pinocchio tra i burattini di Mangiafoco, durante lo spettacolo ; con tutto quel baccano e quel

tramestìo di legno vivo? E i casi tristi e lieti che ne successero; e come poi tutto andò a finire in gloria: « Alla notizia della grazia ottenuta, i burattini corsero tutti sul palcoscenico e, accesi i lumi e i lampadari come in serata di gala, cominciarono a saltare e a ballare. Era l'alba, e ballavano sempre ». No: nemmeno Palazzeschi, nemmeno Govoni, nemmeno Moretti saprebbero muovere per tre capitoli, e a quel modo, tutto un popolo di burattini.

E il paese d'Acchiappacitrulli lo ricordate? « Appena entrato in città, Pinocchio vide tutte le strade popolate di cani spelacchiati, che sbadigliavano dall'appetito, di pecore tosate, che tremavano dal freddo, e di galline rimaste senza cresta e senza bargigli, che chiedevano l'elemosina di un chicco di granturco, di grosse farfalle che non potevano più volare, perchè avevano vendute le loro bellissime ali colorate, di pavoni tutti scodati, che si vergognavano a farsi vedere, e di fagiani che zampettavano cheti cheti, rimpiangendo le loro scintillanti penne d'oro e d'argento, ormai perdute per sempre. In mezzo a questa folla di accattoni e di poveri vergognosi, passavno di tanto in tanto alcune carrozze signorili con entro o qualche Volpe, o qualche Gazza ladra, o qualche uccellaccio di rapina ».

Che paesaggio vivo, caro Linati!

Dietro Pinocchio — io vedo i ragazzi di un tempo. Con la loro cartella di tela cerata, o le assicelle, tornavano a casa a un'or di notte (e non più tardi — anche quelli che non eran più tanto ragazzi), per fare i cómpiti. Sotto il lume comune, uscivano allora dalla cartella i piccoli quaderni dalla copertina velata e istruttiva, da tre centesimi; i pochi libri, e infine il birillo bianco coi pennini da cinque al soldo. Dopo la cena e due chiacchiere, sparecchiato, dalle seggiole dei ragazzi tornavan su libri e quaderni, tra il crocè della mamma e il silenzioso giornale del babbo.

Era quello un tempo in cui non si bastonava nessuno; e « far forca » voleva dire ancora semplicemente una bella passeggiata fuori porta; non era una manifestazione politica. Di pistòle in casa ce n'era una soltanto: quella, quasi misteriosa, che restava serrata in un angolo del cassetto del babbo. Ma a quel tempo in tutte le buone case c'era invece un odore di pulito; non so se di risparmio o di decente povertà. E la sera, quando i cómpiti eran finiti e tutti i lumi in casa s'erano spenti, nel marciapiede di sotto si sentiva passare rassicurante, sul sonno di tutti, il calmo passo doppio dei carabinieri.

Non ridete; ma dietro Pinocchio io rivedo la piccola Italia onesta di Re Umberto.

INDICE